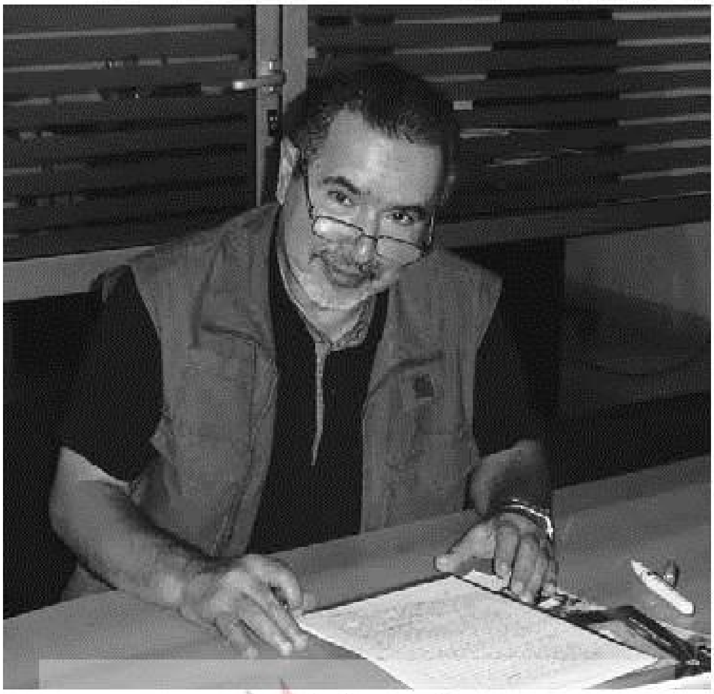
الكتابة والأشباح



■ د. محمد الدغمومي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عالم الكتابة مسكون بالأطياف والأشباح التي تهيمن على روح الكاتب بمجرد أن يمسك القلم لتتحكم في رسم كلماته، من أول سطر إلى آخره، فهي من تكتب وتستولي على تفكيره ومشاعره وتعين حدود فضاء ما يتوهمه خياله.

إن الكاتب ليس كاتبا إلا بما يرثه من ميراث ابتدعته طاقة أرواح الذين كتبوا من قبل، فاكتسبوا حياة جديدة هي حياة الأطياف والأشباح، تحمل معها حيثما حضرت نصوصا ودلالات وقيما أشبه ما تكون بصكوك الاعتراف بحق الخلود.

تلك الأطياف والأشباح تظل خفية راقدة في دهاليز نفس الكاتب الذي يكتب، تتململ وتتصادم وتتنازع قبل أن تتوافق، لتريح قلق الكاتب الحريص على سماع صوته أو لتشبع نفس المغرور الأعمى الراغب في نشر العماء...

الكاتب الأعمى لا يملك بصيرة ويشتهي قتل الأطياف التي يتوسل بإرثها، فيمسخه ويدعيه لنفسه إرثا شخصيا من منتوج عبقريته، ولو كان الإرث إرث الأحياء الذين يحيون في زمنه ولا يرزقون بسبب الجحود الذي يملأ عالم الكتاب.

حقا إن عالم الكتابة عصي على امتلاكه، ومن اقترب إليه يهابه إن كان ذا بصيرة، ويشقى من كان عازما على ترك آثاره فوق ترابه، متدفقة في أنهاره، والكاتب المدرك الخبير بجغرافية عالم الكتابة يستطيع أن يشعر بأنه ليس الكائن الأوحد فيه، ويدرك أنه محاط بعشرات الأطياف والأشباح، لذا يجد نفسه يكابد ويعاند حتى لا تقع خطوته حيث تقع خطوات من سبقوه، حيث تظل الأطياف والأشباح هائمة أو متنازعة.

هذا الكاتب حين يحفر في تربة عالم الكتابة ويستجلي أسرارها المغمورة تحت قشرتها، يكتشف آثارا باقية يستحيل إنكارها، ويعيش هو وغيره بفضل ظلالها وعلاماتها ويهتدي، وليس أمامه غير المزيد من العناء حتى يصنع أثرا يخصه هو.

شقاء الكاتب الذي يخلص للكتابة يأتي من كثرة ما يعرفه ويشعر به من آثار وأسرار لماذا كانت الكتابة ولما وجد هذا العالم.

بعض الأطياف يجوس في الكهوف السرية التي تتوزع رأس الكاتب وتصنع له أحلاما وأوهاما تفاجئه، فينقاد بها ومعها وإليها ويغرق في ظلمات لاشعوره فيمارس طيش الكتابة،

طيش الكتابة لايعني سوى إعادة استنساخ المنسي من الكتابة، حين يفقد الكاتب قدرة الوعي بعد أن يخدر جمجمته فتصير فراغا تضج فيه أشباح ليلية.

عالم الكتابة لم يكن في يوم من الأيام أرضا مهجورة، بل دائما هي أرض تتعايش عليها الأطياف والأشباح، منها ما يدرك ومنها ما يرى وكثير من الأحياء يتقمصها.

هو عالم حي حقا.

حتى فعل الموت لا ينتقص منه شيئا سواء أكان الكاتب كاتبا أم قارئا، فعالم الأطياف والأشباح عالم كتابة، وكل كتابة قراءة، إنه بمعنى إضافي عالم القارئ الذي يدرك ويستشعر ما يدركه ويكابده الكاتب نفسه وهو يتحرك في العالم إياه.

إن النص الذي يتخلق لحظة الكتابة لن يستطيع أي كاتب مفرد أن يتحكم في حياته إحياء أو إعداما، لأن الأطياف والأشباح لا يحيط أحد بأسرارها، ولا بمسالكها ولو اجتمعت طائفة من قطاع طرق الكتابة، من اللصوص عبدة الأنا ونهب الكنوز.... فليكتب من يعشق الفناء في عالم الكتابة.

الكاتب الأعمى لا يملك بصيرة ويشتهي قتل الأطياف التي يتوسل بإرثها

تلك الأطياف والأشباح، حتى وهو لا يعيها وعيا تاما، لكنه ببصيرته يشعر بها شعور العاشق المرتعب.

بعض الأطياف يسكن ضمير الكاتب ويحثه على إرهاف السمع، والتقاط همهمات المتألمين المظلومين الطيبين لينتصف لهم.

وبعض الأشباح يغريه باقتفاء أحذية المتسكعين الفاجرين المخادعين، لكي لا يعرف الناس

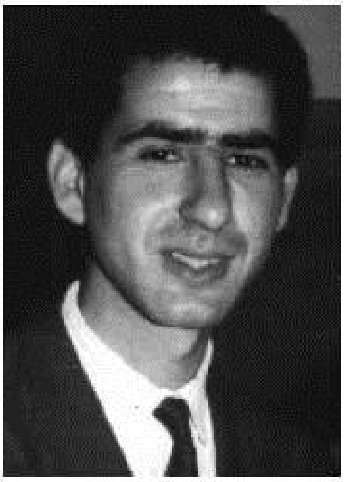
المترجم والشاعر خالد الريسوني يحتج على إقصائه من جائزة المغرب للكتاب لسنة 2009

توصلت «طنجة الأدبية» والمجلة ماثلة للطبع بمقال من طرف المترجم والشاعر خالد الريسوني، يحتج فيه على استبعاده من جائزة المغرب للكتاب لسنة 2009! والتي تنظمها وزارة الثقافة المغربية. وتعميما للفائدة وإغناء للنقاش وانفتاحا على كل الآراء، ننشر مقاطع منه، مع إحالة القراء على موقع «طنجة الأدبية» حيث يوجد منشورا بكامله.

ومما جاء في المقال «..مادمت معنيا بأمر حجب جائزة المغرب للترجمة باعتباري قد رشحت ثلاثة أعمال ترجمتها عن اللغة الإسبانية لنيل هذه الجائزة وهي: لالوثانا الأندلسية لفرانسيسكو ديليكادو (رواية إسبانية من القرن الخامس عشر)، زوايا اختلاف المنظر ويليه كتاب الطير والسكون المتفلت لكلارا خانيس (ثلاثة دواوين شعرية في كتاب)، واليوم ضباب لخوسيه رامون ريبول (ثلاثية شعرية) — وهذا ما لن أكرره ثانية — وكأني قد سقطت من سماء أخرى غير هذه التي ترسل علينا كل يوم طوفانها الآثم وجحيمها الحارق،تصوروا أن أعمالي أبعدت من التنافس لسبب تقني وهو أن اللجنة كانت مشكلة من نخبة فرنكفونية لم تتداول إلا في شأن الأعمال المترجمة عن الفرنسية، لأنها عاجزة عن إصدار حكم على أعمال ترجمت عن اللغة الإسبانية بسبب عائق المعرفة باللغة الأصل، وعوض أن تطلب خبرة خارجية، أبعدت أعمالي لسبب تقني، أي ارتجال وأي عبث هذا سيدي الوزير، تشكل لجنة تحكيم عرجاء بلغة واحدة في مجال الترجمة وفي مغرب يدعي الانتماء للحداثة..».

وبعد أن يستعرض خروقات السنوات الماضية يمضي الريسوني قائلا في مكان آخر من مقاله «..أما هذه السنة فقد كان البطل شخصا اقترحه السيد الوزير في لجنة تحكيم الجائزة، لكنه رفض أن ينتسب للجنة وفضل أن يترشح وهذا حقه، لكنه على ما يبدو كان مدعوما من طرف عدد هام من أصدقاء الوزير في اللجنة، بل إن هذه اللجنة ربما شكلت على مقاسه، لكي ينعم بالجائزة لكن الجائزة استعصت عليه، فلم ينل ودها لسبب بسيط هو أنه نسي أن يتقدم بطلب خطي كما تنص على ذلك القوانين المنظمة للجائزة، فأخفق أصحابه في بلوغ المرام، وقد يكون العمل الذي قدمه هذا الشخص من الأعمال المستحقة للجائزة فعلا، لكن طريقة الإنزال التي أراد بعض أعضاء اللجنة أن يمرروا بها الجائزة لصفيهم كانت بشعة، إن عددا من أصدقاء السيد الوزير الأعضاء في هذه اللجنة لم يخفوا تواطؤهم على فكرة مسبقة، وهي أن يمنحوا الجائزة لهذا المرشح قبل قراءة باقي الأعمال المرشحة لكنهم لما اكتشفوا أن المرشح كان يجب إبعاده من البداية لكونه لا يستوفي شروط الترشح للجائزة، قاموا بمحاولة فرض تصورتهم عنوة، ولما فشلوا في فرض الأمر الواقع ضدا على القانون، أعلنوا أن الجائزة محجوبة بالتغليب..».

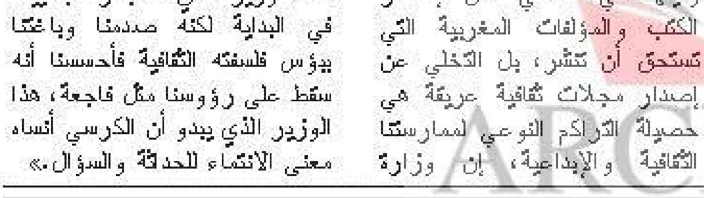
ويسترسل المترجم والشاعر خالد الريسوني متسائلا «أليست الترجمة في العمق أفقا للحداثة ومشروعا للإشراف على الآتي، والسيد الوزير وأعضاء لجنته بحجبهما لجائزة الترجمة قد أخطأوا خطأ فادحا في حق الثقافة المغربية التي رغبوا لها أن تسكن في أقبية التبعية والتقليد والمحافظة بل والظلامية عوض التنوير وحوار الثقافات والحضارات. وأنا شخصيا — وإن كنت لا أمثل شيئا في خريطة هذه الثقافة المغربية التي تعيش أوج انتكاستها وبؤسها بمشاريع السيد العلامة وزير ثقافتنا المبارك الذي أبان أنه يسكن زمنا غابرا وذاكرة مثقوبة — أعلن أني سأقاطع كل أنشطة وزارته، وأعتبر أن وزارة الثقافة، وعلى رأسها السيد بنسالم حميش، وزارة تبخس العمل الإبداعي والفكري الحداثي، وتحتقر المثقفين المغاربة المتنورين، مادامت قد تخلت عن كل المكتسبات المشرقة التي راكمها الوزراء الذين سبقوه لصالح الثقافة في بلادنا، إن وزارة الثقافة وهي تعلن تخليها عن تعويض الكتاب والمشتغلين بالثقافة والفكر عن جهدهم الفكري، ونيتها في التخلي عن إصدار الكتب والمؤلفات المغربية التي تستحق أن تنشر، بل التخلي عن إصدار مجلات ثقافية عريقة هي حصيلة التراكم النوعي لممارستنا الثقافية والإبداعية، إن وزارة الثقافة وهي تفرغ جائزة المغرب للكتاب من كل محتوى وتجعلها غير ذات جدوى، وتفرض حجبها اليوم وإلغاءها غدا، أعتبرها وزارة لامبرر لوجودها مادام على رأسها هذا الوزير الذي استبشرنا بتعيينه في البداية لكنه صدمنا وباغتنا ببؤس فلسفته الثقافية فأحسسنا أنه سقط على رؤوسنا مثل فاجعة، هذا الوزير الذي يبدو أن الكرسي أنساه معنى الانتماء للحداثة والسؤال».



ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

تنظيم ندوة «راهن الحركة المسرحية المغربية» في مكناس

تنظم بمدينة مكناس يوم 27 مارس الجاري، ندوة وطنية حول موضوع «راهن الحركة المسرحية المغربية» تنظمها جمعية رواد الخشبة بالعاصمة الإسماعيلية بمشاركة عدد من الأصوات المسرحية على المستوى الوطني. وستكون هذه الندوة،المنظمة بمناسبة الاحتفاء باليوم العالمي للمسرح، مجالا للمهنيين لطرح العديد من الأسئلة المنطلقة من إلحاح مستمر حول أب الفنون بالمغرب، من بينها «لماذا الإحساس بأن منجز المسرح المغربي قد فقد مشروعه الجمالي ومجموع مواقفه من ذاته ومن العالم؟»، و«لماذا خفت الأسئلة السجالية وسكنت دينامية الجدل بين الخشبة وهوامشها الثقافية والجمالية والفكرية؟».



نادي دون كيشوط للسينما بطنجة يعقد جمعه العام وينتخب مكتبه المسير

عقد النادي السينمائي دون كيشوط مؤخرا جمعه التأسيسي بمدينة طنجة والذي أسفر عن انتخاب المكتب المسير للنادي والذي أتت تشكيلته كالتالي:

الرئيس: عزيز أربعي
نائبة الرئيس: أحلام حميم
الكاتب العام: محمد الأزرق
نائبة الكاتب العام: فاطمة بن علال
أمينة المال: بشرى خيري
نائب أمينة المال: محسن الدكالي
مدير الإعلام: عبد الكريم واكريم
مدير التنشيط: محمد جعباق
مدير الإنتاج: حسن حيزون
مدير التكوين: عز الدين الوافي
مديرة التوثيق: لطيفة أربعي

الخرساء والبحر: موت من لا موت لمن في مئذنة العشق

■ حليمة الإسماعيلي

الحب... وهل ثمة أجمل من هذا الكائن؟
أعرف بأن ثمة من سيعترض على منحي لهذا الشعور العظيم صفة الكائن، لكني أرى أنه بالفعل يمتلك صفات الكائن، فهو يولد ويكبر ويتنفس، وربما يتعرض للخنق فيموت.
هذا الكائن الجميل الذي يلون صفحات الحياة بألوانه القزحية الزاهية، اقترن رغم ذلك وعبر العصور المختلفة بالموت أو الجنون أو الصمت الدائم أحيانا.
ومن هنا يطرح سؤال هام جداً عن علاقة الأدب بالحب وعلاقة الحب بالأدب، وهل نملك رواية حب مغربية؟ أو بتعبير أدق، هل نمتلك التقاليد النوعية التي تمكن من تصنيف نصوص روائية جديدة ضمن خانة الرواية العاطفية؟ حيث شكلت الرواية وسيلة لتخليد الحب الخالص أو الحب العظيم، مثلما نلمسه في تجارب كبار الكتاب العرب: يوسف السباعي، إحسان عبد القدوس ولاحقا ما تجلى عند غادة السمان، سهيل إدريس، حيدر حيدر، أحلام مستغانمي، الطاهر وطار.
من الصعب أن نقف على جواب قاطع. إذا أخذنا بعين الاعتبار مفهوم البطولة المطلقة لقصة الحب وهيمنتها على قيم التحبيك الدرامي للنص الروائي، فقد نحصل على تفاصيل وجدانية في الرواية المغربية تساهم في تأثيث الحيز السردي العام، بيد أن رواية الحب بما أنها نص يسائل العلاقة الروحية في نسغها العميق بين بطلين مركزيين مهيمنين، فإننا نادراً ما نصادف هذا النوع. ولعل مرد هذه الندرة النوعية في ما نعتقد يرجع إلى تحول موضوع الحب إلى مرجع حكائي تقليدي في نظر الروائي المعاصر، خبا وهجه أمام وطأة الضياع والتمزق وسرعة الإيقاع اليومي، أم أن هذا العالم لم يجد بيئة مناسبة لعيش هذا الكائن الجميل، مما دفعه للهجرة بحثا عن مكان آخر أكثر ملاءمة له؟
جميل أن يطرح الحب في الأدب كقضية وفي هذه المرحلة من الزمن بالذات. فقد أوشك العالم أن ينسى هذه الكلمة وأن يفقد معانيها السامية في ظل الحروب الطاحنة وفي ظل اللهاث خلف المادة بكل أشكالها وفي ظل الاضطرابات السياسية والأزمات الاقتصادية التي لا ترحم.
إنما الشيء الأكيد أن هذه العاطفة المخضلة بندى العذوبة لم تستنفذ بعد طاقتها في توليد شتى النصوص الواعدة بالمتعة الجمالية والعمق الإنساني.
والرواية التي نحتفي بها اليوم، «الخرساء والبحر» للكاتبة الرقيقة فاطمة الزهراء التوزاني، إضافة نوعية للرواية العاطفية بالمغرب. حيث تصوغ الأديبة من مفردات بوحها وهج الألم الذي يخرج من الإنسان الواعي الذي يدرك جل الحقائق ولا يقوى على مجابهتها، ليصبح البوح حالة عصية من الهذيان الذي يأتي بالحقائق دون مواربة أو مجاملة لتتجاور الذكريات مع معطيات الراهن الذي لا تقوى على مبارحته فتصبح القضية قديمة جديدة

تنبض حياة وصهيلا.
وتذهب فاطمة الزهراء نحو مخاطبة علنية لشخص ترى أن لديه الإجابات شبه المكتملة على ما يحدث في المكان والزمان وهو: الرجل الذي ألبسته رداء البحر لغموضه وعمقه لتظل المرأة الخرساء هي المحترقة دائما بصمتها في أتون الحقيقة التي لا تقبل التزييف والمراوغة حتى وإن حاول الآخر كسر إرادتها ستنهض مثل طائر خرافي من رماد خامد.
خرس بطلتنا لم يكن أبداً علامة رضا بل كان علامة سخط مبطن على حبيب قهرها بغموضه وبلامبالاته وحتى بمبالاته أحيانا. ذاك المد والجزر أتعبها واستهلك ما فيه الكفاية من الحبر والدم. وكانت صرختها المحمومة تأخذ شكل حروف تتقيأها أو تنفثها عبر بريد إلكتروني يستوعب هذيانها وبوحها.
ومن أهم ما يستوقفنا أن رواية «الخرساء والبحر» رواية تتقاسمها شخصيتان:
الرجل: «البحر» بصفته مصدراً وحيداً لشقاء البطلة المرأة «الخرساء» التي في الحقيقة توجه صرخة للتعبير عن موقف غالبا ما يترتب عن حالة حزن عميق. والأحداث تدور حول صراع مزدوج تعيشه الشخصية الرئيسة: صراع مع حبيبها وصراع مع ذاتها المكابرة في لحظة مقاومة شديدة للماضي واليأس.
هذا الحوار الداخلي للخرساء يدفعنا إلى اعتبار أن الرواية نفسية حيث تعمل فاطمة الزهراء التوزاني على الدخول إلى عمق هذه الشخصية لاكتشاف الصراع النفسي الذي تعيشه كرد فعل على وضعيتها.
الشخصية الأولى التي تتمحور حولها الرواية هي شخصية «الخرساء» وكل ما يقدمه النص حولها من معلومات يتلخص في هذا الاسم، ولا يقدم النص أي شيء حول شكلها ولا يقف إلا عند دواخلها.
والشخصية الثانية هي شخصية الحبيب البحر والذي لا نعرف عنه سوى اشتغاله بالسياسة والكتابة.
وعندما نقف على المشكل المطروح بين الخرساء وحبيبها البحر فإننا لا نجد له أسبابا داخل النص أو بعبارة أخرى لا تحاول الكاتبة أن تبرز أسبابه مما يساعدنا على تأويل ذلك بأن القضية تنطلق من خطأ الرجل لا سيما وأن المرأة لا زالت متعلقة بوضعيتها كحبيبة وتنتظر من حبيبها الرجوع إليها ولمّ الشتات وتضميد الجرح.
إذن موضوع الرواية كان حول أطوار حب نما كما الوردة في خفية عن النظر والإحساس ببطء ورسوخ وليموت بشكل أو آخر بين حوافر الصمت وصقيع اللامبالاة فتعزف الكاتبة غيابا واغترابا، لا تصالح الواقع، لا تراه قدراً، لا تتعبده صنما، لا تنوء تحت وطأته، لا تهرب منه إلى الأمام بل تواجهه، ترفضه، تقاومه، تستأنف ضده وتومئ إلى واقع آخر أحلى وأبهى. ومن هنا تملك قصتها الإضافية المستقبلية.
فاطمة الزهراء التوزاني، التي ظهرت كناقدة، ها هي تعلن عن ميلاد كاتبة مرهفة، ساحرة في قدراتها على السرد وسيطرتها على التحولات في مجريات الأحداث بين الماضي والحاضر، بارعة في اقتناص لحظات التحول الفجائية المثيرة لعصب وفضول القارئ. أراها من خلال تجربتها الروائية الأولى سيدة الزمن ومروضة ثوانيه وقاهرة عنفوانه. تقول ما تقول فتستسلم لمنطقها. حرارة ألفاظها قادرة على تسخين برودة ووحشة المشاعر في هذا الزمن العاق وإذابة جليد الجهل بحقيقة الحب ومعانيه السامية والباذخة، جريئة في طرح وعرض قناعاتها ووجهات نظرها رغم أنها امرأة متحفظة حسب معرفتي الشخصية بها، شديدة الحماس للغة العربية رغم ثقافتها الانجليزية.
فاطمة الزهراء: قرأتك في زبد هذا الموج الذي يمتد جهتي من بحرك العميق كي يعانقني في غفلة من الزمن. قرأتك، استشعرتك وأنت تنزفين كضوء ليل طويل يتسلل، تنزفين وبلا انقطاع كحلم جريح لا يود أن يترجل. تنزفين بحثا عن خلاص ما.. قد يأتي وقد لا يأتي.
فاطمة الزهراء: كوني كما تريدين، انهضي من رمادك ومن شظاياك واصنعي بوحك، تمردك، عشقك، ككل المبدعين الرائعين.
كوني بحجم الجمال المنبعث من جهة الجنة والبحر.
وليس أخيراً، هذه الكاتبة الرائعة بامتياز والعاشقة حتى الثمالة وبكل فوران ذاتها وصخب وجع أعماقها، تستحق منا كقراء وكمهتمين كل إعجاب نظراً لعدالة قضيتها وبسالة عشقها الذي تورطنا نحن أيضا فيه حيث إن كلماتها رقيقة رقة قطعة كريستال فاخرة تسللت إلينا عبر «الخرساء والبحر» في حنو وحزن باذخ لا يصيبنا بالألم والمرارة بقدر ما يصيبنا بإثم جميل: هو اقتراف الحلم والحب والإصرار.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقابلات

> وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً
> عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ الْمُهَنَّدِ
> طَرَفَة

إلى أصدقائي المتخاذلين

■ عبد السلام مصباح

سكِّينٌ تَافِهَةٌ،
مُتْرَعَةٌ بِالْوَهْمِ
وَبِالزَّمَنِ الْخَائِبِ
تَشْرَبُ نَخْبَ بَكَارَتِهَا
فِي كَفِّ جَلَادِي الْكَلِمَاتِ
فَتَنْفُثُ خَيْبَتَهَا
فَوْقَ حُقُولِ الْعِشْقِ الْمُتَوَهِّجِ
أَوْ بَيْنَ تَضَاعِيفِ الْحُلْمِ
فَتَغْتَالُ جِرَاحَكَ
تُضْرِمُ بَيْنَ دَوَالِي أَضْلُعِهِمْ
وَعَلَى أَحْرُفِهِمْ
أَلْحَاناً
مُفْعَمَةً بِالْفَرَحِ
فَتَطُوقُهَا الأَعْيُنُ
هَازِئَةً
بِكَ
بِالضَّوْءِ الْمُتَجَذِّرِ فِي رَعَشَاتِ
الْقَلْبِ
فَتَرَى حُلْمَكَ،
هَذَا النَّاصِعَ وَالأَطْهَرَ،
فِي السَّاحَاتِ
مُبَاحاً لِمُجُونِ الأَلْسِنَةِ،
وَتَرَى أَزْمِنَةَ الْحُبِّ الْبَاذِخِ
وَالأَنْقَى
تَتَدَلَّى مِنْ أَبْرَاجِ مَكَائِدِهِمْ،
وَتَرَى النَّبَضَاتِ الْمُسْكِرَةَ
الْجَذْلَى
تَتَبَدَّدُ
تُزْهِرُ فِي غَيْرِ مَوَاضِعِهَا،
وَتَرَى الْحَرْفَ الْمَنْذُورَ
حِبَالاً مِنْ مَسَدٍ
وَتَرَى أَيَّامَكَ
حُبَّكَ
حَرْفَكَ...
تُطْحَنُ فِي أَزْمِنَةِ الضُّعَفَاءِ
فَيُصْبِحُ هَذَا الْعَالَمُ
أَضْيَقَ مِنْ كَفِّكَ،
وَتَرَى لُورْكَا
وَقَصَائِدَ نِيرُودَا
وَالطَّبَّــالَ*
وَسَيِّدَةَ الْفَجْرِ الأَخْضَرِ
أَشْجَاراً تَتَهَاوَى
وَتَقُولُ:
لَكَ الْكَلِمَاتُ الْمَوْشُومَةُ بِالذَّهَبِ
لَكَ الإِكْلِيلُ
لَكَ الْمِشْكَاةُ
لَكَ السِّدْرَةُ،
وَلَكَ الْحُبُّ الْمُلْتَهِبُ
وَلَكَ الْغَيْمُ الدَّافِقُ
لَكَ فَاكِهَةُ الزَّمَنِ الآتِي
وَلَكَ كَفٌّ تَفْتَحُ نَافِذَةً أُخْرَى
فِي مِلْحِ الْبُسَطَاءِ...
وَفِي النَّجْمِ الْقُطْبِيِّ
وَفِي التَّارِيخِ الْمُتَسَرِّبِ
مِنْ بَيْنِ خَلَايَا الأَزْمِنَةِ
الْمَأْجُورَةِ،
وَتَقُولُ السُّنْبُلَةُ الشَّوَّاقَةُ
(بِالْفَرَحِ الطَّالِعِ فِي الْعَيْنِ)
لَكَ بُسْتَانُ اللَّهِ
وَمَمْلَكَةُ الشِّعْرِ
لَكَ التَّاجُ
لَكَ الْقُبْلَةُ.

*الشاعر عبد الكريم الطبال

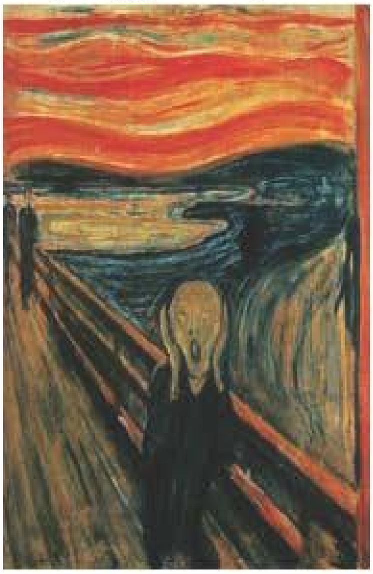
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظل*

مثل نبتة
في براري
لايشبه ظلي
عشب خطاي
....
متعبا
يمشي...
يبحث عن الماء
في المرايا
....
يقصده التيه...
تحييه رؤاي
وفراشات
في مروج سفري
تحكي له ما أريد
....
حين يكون للسراب متسع
في عينيه
ويطول غيابه
في الرحيل
وتتعب وراء رجعه
خطاي...
أطل من شرفة ليله
أستصحبه
هو المسافر...
وأنا الدليل
....
من جرحه
نبتت يداي...
تجدلان
أجنحة الغمام
سنابل رؤى
لخيول......
تمحو السديم
بنثار ضوء
يعيرني شفيفه
شغف المرايا
ودهشة الدخول
بخيولي
في سلالة فيض
تمنح كأسي
إشارات انبجاس الماء
من خرائط
في كف ظلي...
تتشح أشجار عتباتها
بقطاف يهمس لي:
ظلك:
سفرك
مدرج في الفصول...
أمسك به
في الأسماء
نورك
لن يزول

■أحمد بهيشاوي

*فازت هذه القصيدة بجائزة ناجي نعمان للإبداع (2009)



أُنشودةُ السَّفر

– 1 –

وكان في اغْتِصابِ الحَريرِ ما كان،
في سالفِ خَريفِ لَيْلَةٍ غَرِيبَةٍ حَزِينَةٍ،
حِجابُها الحَبَقُ وَأَسُّها ذَهَبُ السَّكِينَةِ،
رَحيقُ حَريقٍ شَبَّ في بَكارَةِ زَيْتونَةٍ.
وجاءَ القَدَرُ يا نَسْمَةَ روحي يا ياسَمينَةُ،
ومَشَتْ من خَلفِه مَلائكةُ جَواهرِ السِّحْرِ،
على قَناديلِها مَشَتْ مَدينَةُ رَحْمَةِ الرِّيحِ،
وهَبَّتْ خَضْراءَ رِياحُها سواحِرُ السَّفَرِ.

– 2 –

وكانَ ما كانَ من حَديثِ المَوْجَةِ،
وكانَتْ خُرافَةٌ فَخارُها بَخورُ طَنْجَةَ،
مِحْرابًا فينيقيًّا وبَقايا قِطَعِ سَفينَةٍ،
وَصُخورًا ساجِدَةً لِعَرّافِ المَدينَةِ.
وجَلالاً عَبَرَتْ فِتْنَةُ هِلالِ النّورِ،
وقَدَمَ مُكَبِّرًا عُقْبَةُ الفَوارِسِ،
تَحْتَ جُنْحِ الإِلْهامِ وضَوْءِ التَّنّورِ،
عَسْكَرُ الفَتْحِ فَوقَ البِحارِ،
وَتَحْتَ بَياضِ النَّوارِسِ.

– 3 –

واسْتَدارَ الزَّمَنُ وأَصْبَحَتْ عُيونُها طَنْجَةَ،
شَمْسًا تَمْشي في نُجومِ الكَواكِبِ،
مِحْرابًا على قَناديلِ الحافَةِ عُلْوِيًّا،
وكَعْبَةً مُعَطَّرَةً وحِكايَةً،
ونُبُوَّةً مُعَطَّرَةً وهِدايَةً.
ونَزَلَ المَساءُ بِسِحْرِه وقَدِمَ المُسافِرُ،
والرّوحُ على حَبْلِ الرَّحيلِ حَيْرانَةٌ،
ولَمْ يَعُدْ لَهُ من مَعْنًى سُلْطانُ المُسْتَحيلِ،
قَوارِبُ تَطيرُ هُنا ورِجالٌ تُهاجِرُ عَبْرَ المَهاجِرِ.

– 4 –

وتَجَرَّعَ الحُزْنُ مَرارَةَ الفِداءِ،
رَجُلٌ في سِرْبالِ الكَآبَةِ وابْنٌ حَزينٌ،
و امْرَأَةٌ تُصَلّي في مَنارَةِ الميناءِ.
لا ذاكِرَةَ لها و لا رَحِمَ وَصَلَ بِلادي،
وأبو حِراقٍ يَخْتَرِقُ البِحارَ لا يُبالي،
ما كُنوزُ هِجْرَةِ أُمْنِيَةٍ عَذْراءَ،
نَحْوَ مُدُنٍ مُحَصَّنَةٍ عَوالِي
رَجُلٌ جِدُّ بَئيسٍ، أَسْمَرَ،
يَحْلُمُ بِدُمْيَةٍ شَقْراءَ.

– 5 –

وفي مُنْتَهى البالِ و ضَجيجِ المَساءِ،
وفي غِمارِ مَعارِكَ من صُوَرِ الخَيالِ،
عَبَرَ المُهاجِرُ على جَوادِ البَلاءِ،
حُسامُ نورٍ وحُلْمُ غِرْبالٍ،
ها أنا ذا يا رَبِّ لا تَسَلْ!
ما حيلَةُ عابِرٍ بِلا حُدودٍ،
خُبْزًا و زَيْتونًا و عَسَلْ،
لا تَسَلْ ... عَنِ الغُرْبَةِ ...
لا تَسَلِ البَحرَ ... لا تَسَلْ!

■فؤاد لابزيد السني
بروكسيل / بلجيكا

أسرار الطقوس

توجهنا إلى الموسم وكلنا أمل في إيجاد شيء ما يغرينا ويخرجنا من براثن الروتين الذي كبس على أنفاسنا. كنا أنا وصديقي مملوئين بالرغبة الدفينة في معرفة أسرار ذلك التقليد الذي دأب عليه سكان هذا الدوار الفقير، لم يكن أحد منا يعرف حقيقة هؤلاء الضعفاء الجهلاء في مدى اقتناعهم بهذا التقليد الذي حافظوا عليه منذ عقود. الطريق مملوء عن آخره بالراجلين وكذا بكل وسائل النقل من سيارات وشاحنات. استغربنا كثيرا من هذا الأمر . يوم ليس كباقي الأيام. سعادة عظيمة تبدو عليها وجوه الصغار والنساء. مسحوقات تجميلية وعطور تتعالى روائحها في الفضاء وتمتزج بالهواء امتزاجا غريبا كأننا أمام معمل لتكرير البترول. واستمررنا في الطريق نلوك الاستغراب والشرود والتردد، بينما الصغار يتظاهرون بالفرح السامي ويبدو عليهم التحرر من قيود لا يعلمها إلا الله وهم أنفسهم.

هذه القيود قد عايشتها يوم كنت طفلا مثلهم، لكني لم أكن أقدر أن أحدد هويتها لصغر سني ولعجزي عن إعطاء معنىً أكيد لشيء مبهم. الطفولة شيء آخر في عمر الإنسان إلا لمن لا يقدر أن يعيشها في التحرر. صديقي لم يكن يعرف آنذاك فيما كنت أفكر، لعله هو الآخر كان يسترجع طفولته، وهل بها ما يتذكر فعلا ويستحق التأمل قليلا أم لا...؟.

كان الطريق شائكا وصلبا، وعيوننا مملوءة بالأمل الجديد في اكتشاف مكونات هذا الاحتفال المعتاد. لم يكن عقلنا يفكر في شيء سوى في الحصول على حقيقة كانت غائبة في بال الكثيرين. كانت الشمس محرقة تلدغ بأشعتها رأسينا وجسدينا النحيلين، وبعض الغيوم تنتشر بصفحة السماء الزرقاء متقطعة كأنها بقع خضراء بصحراء قاحلة. أغلب الأطفال كانوا قد وصلوا مكان الموسم بزاوية سيدي علي بن احماد وانتشروا بين الباعة والزوار مثل حبات الشعير تختلطا بأكوام القمح بالبيدر، فرحين بما يرون، غير آبهين بطقوس الموسم الدينية التي انهمك فيها الرجال الدراويش والفقهاء.

كان الاندهاش هو أول نقطة غير معتادة، استولى علينا دون إنذار، وانسحقنا بين المتجمهرين نراقب تلك الطقوس باهتمام مبالغ فيه. كان الرجال الدراويش يعيدون كلمات لم نفهم منها شيئا ولم نسمع منها حرفا لكثرة الألسن التي تصيح وتدعو، تعمقنا أكثر بين المتجمهرين رغبة منا في معرفة حقيقة هذه الطقوس الغريبة علينا وعن ثقافتنا. لم يسبق لي أن رأيتها في موسم آخر، هي تختلف كليا عنها. سمعت من سكان البلدة من يقول أن هناك امرأة من الدوار كانت قد قتلت حمارا وعاقبهم الله بسنين قحط وجفاف، فأملى عليهم أحد الفقهاء بذبح الذبائح تقربا إلى الله، فما إن فعلوا ما أمرهم حتى بدأت السماء تمطر سيولا جارفة ومطرا غزيرا. وسمعت آخرين يقولون بأن امرأة كانت قد مارست منذ زمن بعيد الجنس مع حمار لها فماتت على إثرها فاتخذ سكان الدوار على أنفسهم هذه الطقوس تقربا إلى الله ليغفر الله لها مادامت مخطئة ومذنبة.

تمكنا من إحاطة الموسم كله بنظرات مختصرة، وعقولنا مازالت تتابع الطقوس باندهش شديد، اقتربنا من رجل بدين تبدو على سماته أنه من العارفين بكل شيء، وأنه من سكان الدوار الذي اعتاد الاحتفال بهذه المناسبة المجهولة، كان الرجل يتابع الطقوس باهتمام شديد وقلبه متعلق بما يقال من أدعية. لم يكن من بدنا إلا أن نتبادل معه الحديث ونستفسره عن كل شيء استعصى علينا معرفته:

– اسمح لنا يا سيدي أن نسألك ..

– تفضلا، أنا رهن الإشارة، لابد أنكما غريبان عن الدوار؟.

وكأنه في منافسة كبيرة، قال له صديقي يونس:

– نحن نعمل بدوار قريب من هنا، لكننا نريد أن نعرف أصل هذا الاحتفال وسبب الحفاظ عليه!

وبطريقة العلماء المفسرين افتتح الحديث:

– أنتما تعرفان أن المولد النبوي قد مضى عليه أسبوعا كاملا، ومن هنا يظهر أن هذا الاحتفال هو بمناسبة عقيقة السيد الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم، وقد ابتدع هذا التقليد الديني قبل عدة عقود لا أعلم كم عددها، الولي الصالح سيدي علي بن حماد، وهو من آل البيت وينتسب إلى الشرفاء أحفاد المولى إدريس الأول مؤسس الدولة الإسلامية الأولى بالمغرب ...

وقاطعته بطريقة لبقة:

– يعني أن كل ما يقال عليه من بدع وكلام احتقار بأن امرأة قتلت حمارا أو مارست معه الجنس، وبأنه تقرب إلى الله بالقرابين طلبا للمغفرة، ليس إلا كذبا وبهتانا مبينا؟.

وبقليل من الاعتراض المفعم بالابتسامة واللباقة رد علي:

– يا سيدي ، أنت أعرف مني بالوضع بحكم عملك، فالجهل متفش بما فيه الكفاية. فالناس ينجبون أفكارا من مخيلاتهم لا تمت للحقيقة بصلة، وكل واحد يدلو بدلوه في الأمر وكأنه عالم تاريخ ودين. المهم هو الحقيقة التاريخية، هذا الاحتفال الديني يحضر إليه رجال دين من أماكن عديدة بعيدة من المغرب كله، ويدوم ثلاثة أيام، تذبح فيها الذبائح من الأبقار ويقرأ القرآن وتكثر الأدعية والصلوات وتعم الصدقات والهبات. أما هذا الذي ترى من بدع في البيع والشراء، والعشق الحرام الذي يكثر بين الشبان والفتيات، وهذا الخروج عن الطريق السليم والمستقيم وعن تعاليم الولي الصالح سيدي علي بن احماد وكذا الغرق في الملذات والشهوات الدنيوية هو من ابتداع الناس الجاهلين بحقيقة هذا هذا الموسم الديني والبعيد عن جادة الصواب والطريق الصحيح.

ثم سألته:

– ولماذا يفعل الناس هذه الأمور مادام الاحتفال هو تقليد ديني محض؟.

وبشيء من التوتر:

– قلت لك يا أخي إنه الجهل والكفر من فعلا بهم هذه الأشياء كلها، وأعرقهم في وادي الشهوات والملذات الزائلة ...

ثم قاطعه صديقي يونس بلغة بسيطة يسأله:

– وماذا يقول هؤلاء الدراويش الآن ؟ ولماذا يحملون تلك الرايات؟

وبابتسامة رقيقة أجابه:

– إنهم يصلون على النبي الكريم عليه الصلاة والسلام فقط ولا شيء غير ذلك، أما حملهم للرايات فهذا تقليد فقط دأبوا عليه، يعني الكثير بالنسبة إليهم.

ساد بيننا –بعد ذلك– صمت طويل، واكتفينا بمراقبة الوضع والتعليق عليه في أذهاننا. لقد تمكنا أخيرا من معرفة أسرار هذا الموسم، وهذا ما أتينا من أجله وتركنا عملنا في سبيل اكتشافه.

لم يعد لنا من هدف نبقى من أجله في هذا المكان الغارق في المتناقضات. كان الطريق الشائك ينتظرنا، وكنا نفكر في ولوجه كثيرا، بينما الأطفال الصغار يعجبون بما يرون، ولم يتزعزعوا من مكانهم إلا بعد حلول الظلام، حينها كنا قد وصلنا بيتنا وجلسنا نستعيد الزيارة من جديد، فاقترب تفكيرنا من نقطة سوداء في ذلك الموسم كانت هي النهاية ... !!!

■ **عزيز العرباوي**

تلوين

أبيض

للوجه اختار اللون الأبيض .. غمس فرشاته في اللون وبدأ يضرب به صفحة الوجه حتى بدت في عينيه سطح قمر .. قال لها .. اغمضي عينيك حتى لا يصيبهما بياض اللون ففعلت ، عندها أظلمت حياته وفقد الرؤية.

أخضر

لعينيها اختار اللون الأخضر .. توسل لها أن تفتحهما ليسترد رؤيته... وكان ... فعادت بفتحهما ألوان الطيف .. غمس فرشاته في أخضره وبدأ العزف .. كانت السهول والغابات تمتد كلما توغل في عينيها حتى وصل إلى غابة القلب \ قلب الغابة المتشابكة الأغصان.. أصابه القلق عندما أحس أنه على وشك أن يضل طريقه بها ، فارتد عن عينيها ساحبا فرشاته ... في طريق عودته أخذ في تعليق لافتات تعين المتوغلين في أدغال عينيها على الاهتداء لقلبها...

أزرق

مريح هو اللون الأزرق يحملني دائما إلى العمق والاتساع والصفاء حيث السماء وحيث البحر .. لهذا قرر أن يجعل منه إطارا لخضرة عينيها حتى لا تندغم خضرة العين في بياض الوجه .. كان هدوء الأزرق الآن يسحب من الأبيض برودته فيتشرب بحمرة الخجل ويسحب من الأخضر عنفوان النمو وحب السيادة والانتشار كان كسماء تفصل بين عالمين التقائهما يعني الموت...

قرمزي

للقرمزي فورة الدم المتدفق في شرايين الشفتين وسخونته .. لهذا عندما التقت سخونة اللون بسخونة الشفتين اشتعلت اللوحة .. حاول أن يقلل من سخونة اللون فوضع شفتيه فوق شفتيها وقبلها .. قبلها حتى انتقلت سخونة اللون إلى شفتيه وزادت حرارته فرفع الوجه عن اللوحة تاركا شفتيها بلا رفيق عندها كانت شفتاه محتقنتين يترعرع فيهما القرمزي وينمو.

أسود

خلع معطف الليل ولف به شعرها لم يكن بحاجة لأن يضيف بالفرشاة أي إضافات فلطالما حافظ على معطف الليل نظيفا وجديدا لهذا اليوم حتى يستطيع أن يكمل اللوحة .. وقف يتأمل سواد الليل ويبحث في ذاكرته عن المكان الذي احتواه فيه كل هذا السواد .. وبعد جهد جهيد تذكر ...

«نعم عندما أغمضت عينيها في بداية التلوين»

أحمر

أدخلها في ألوان عدة لكن الأحمر هو الذي فرض عليه أن يلقي بها من لوحته إلى السرير ويعاشرها .. كم سرها أن اختار لقميصها لونها المفضل .. وكم سرها أنه قد كشف منه الكتفين ومفترق الصدر والفخذين .. فكم كانت مغرمة بالعري ولولا عشقها للون الأحمر ما ارتضت أن تغطى كنوزها بقطعة قماش قط..

■ **ماهر طلبه (القاهرة–مصر)**

الحب فى زمن الأنترنت

■ نور الدين محقق

اكتشف صديقي الكاتب القصصي، الذي أعرفه منذ عهد الطفولة، عالم الانترنت فجأة. أحب هذا العالم كثيرا بحيث قرر بينه وبين نفسه في أول الأمر، وبينه وبين زوجته بعد ذلك، أن يتخلص من كل الكتب التي اشتراها منذ أن كان في طور النشأة الأولى إلى ذلك اليوم، والتي أصبحت من كثرتها تملأ معظم أرجاء البيت الذي يقطنه، بحيث بدأت في الآونة الأخيرة تتسرب إلى غرفة النوم أيضا. وهو ما دفع بزوجته إلى الشجار معه باستمرار وتهديدها له بعملية إحراقها أو رميها في قمامة الزبالة، أو، في أحسن الأحوال، بيعها إن دعت الضرورة إلى ذلك. وكان في بعض الأحيان يثور في وجهها متهما إياها بالجهل، لكنه في غالبية الأحيان يترجاها ألا تنفذ تهديدها، واعدا إياها بتدبير أمر هذه الكتب في القريب العاجل، إما بنقلها إلى البيت الموجود في سطح العمارة، والذي قام بتشييده خصيصا لهذه الكتب، لكن زوجته استولت عليه بدعوى قربه من الحبال المخصصة للغسيل، وإما بترحيلها إلى الغرفة التي كانت ممنوحة له في بيت الأبوين حينما كان عازبا. وهو الأمر الذي كان يخشاه كثيرا لمعرفته بأخلاقيات إخوته، خصوصا الأصغر بينهم الذي لن يتردد في بيع أحد الكتب، إذا لم يتوفر له المال الكافي للذهاب إلى المقهى أو الذهاب إلى السينما. لكن المشكلة الآن لم تعد قائمة بالنسبة إليه. فمع معرفته بعالم الأنترنت ومع اشتراكه فيه، هذا الاشتراك الذي لن يكلفه سوى القليل مما كان ينفقه في السابق، على عملية شراء الكتب، كما أنه سيعفيه من جلب كتب أخرى إلى البيت، أصبح هانئ البال. هكذا إذن قرر في لحظة صفاء مع زوجته التخلص من الكتب التي بدت له الآن لعينة ومثيرة للشفقة. بدأ في عملية إهدائها لأصدقائه ولصديقاته، مع علمه الأكيد بعدم رغبتهم فيها إلا تظاهرا بالمعرفة ومحبة في إيهام الآخر بشدة الاهتمام بها. كما باع البعض منها إما جملة أو تفصيلا، في حين رمى بالباقي إلى براثن الأخ الأصغر الذي رأى فيها ما قد يعينه، ولو لبعض الوقت في قضاء بعض مآربه الصغرى، إذا ما هو استطاع أن يجد لها شاريا. وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت الزوجة تعامله بلطف، كما أصبح هو يحس بكونه قد انتمى إلى العالم الجديد، وأنه قد ولد للتو والساعة. وأنه قد تخلص من جلده القديم.

وللتدليل على أنه قد أحسن عملا بما قام به، علق لوحة ذهبية أمام المكان الذي وضع فيه حاسوبه السحري، وقد كتب عليها قولة نيتشه: «الثعبان الذي لا يغير جلده يموت».

وبالفعل، فقد لاحظ الكثير من أصدقائه بمن فيهم أنا، التغيير الإيجابي الذي طرأ عليه، إذ تحول من إنسان ساهم، يفكر كثيرا في داخله ويرى العالم من خلال الكتب الكثيرة التي كان يلتهمها إلى إنسان آخر، جديد كل الجدة. إنسان أنيق بشوش، يضحك باستمرار ويستمرئ الحديث مع صديقاته الكثيرات المتفرقات في مختلف أنحاء العالم الواسع. وفي كثير من الأحيان، كان يستمتع بسرد بعض الحكايات الطريفة التي وقعت له، والتي يرغب في تحويلها إلى قصص قصيرة جدا، يقوم ببعثها إلى المواقع الثقافية الإلكترونية المتواجدة داخل الشبكة العنكبوتية الهائلة.

ذات يوم رن هاتفي، فإذا هو على الخط مباشرة معي. كان صوته يتوهج فرحا. سألته عن سبب الفرحة العارمة المتجلية في صوته. قال لقد نشرت لي قصص قصيرة جدا في موقع -قصص- أريد أن أسمع رأيك حالا فيها. سأعاود الاتصال بك بعد ساعة من الآن. أنزلت سماعة الهاتف. ارتديت ملابسي على عجل، إذ لم أكن قد اشتركت في الأنترنت بعد. كنت مصرا على جعل مسافة بيني وبين هذا العالم العجائبي. اتجهت صوب أقرب مقهى مخصص له. وجدته غاصا بأناس من مختلف الأعمار، وإن كانت حصة الشباب منهم إناثا و ذكورا هي الأوفر.

من حسن حظي و حظ صديقي أنني و جدت لي مكانا داخله. اتخذت وضعا مريحا. كانت الفتاة التي تجلس بالقرب مني، منهمكة في الحديث مع صديقها العربي. كانت تقلد اللهجة الخليجية، وهي تعلن له عن حبها، وعن تعلقها السريع والبديع به، كانت تصيح: «يموت قلبك، بحبك كْوي»، في حين كان الشاب، الذي يجلس بجواري من الجانب الآخر، يصيح بصوت مرتفع بعض الشيء، وبلغة إنجليزية خالية من اللكنة الشخصية:

I love you;..........

أشعلت الجهاز، بحثت عن الموقع الذي دعاني صديقي للولوج إليه. وحين وجدته، طالعتني في البداية وجوه متعددة من الكتاب الذين أعرفهم. أقصد سبقت لي قراءتهم. بحثت عن اسم صديقي، وجدته يحتل ركنا لافتا للنظر. كانت صورته منتقاة بدقة من بين مجموعة من الصور التي سبقت لي مشاهدتها عنده، حينما كنت أزوره في بيته. يبدو في هذه الصورة مفكرا خارقا للعادة. الغليون مشتعل في اليد اليمنى، الوجه تبدو عليه سمات التفكير والاستغراق العميقين. ابتسمت. آه.. كم تخدعنا الصور. بدأت في القراءة. لفتني عنوان مجموعة القصص القصيرة جدا، التي قام صديقي بنشرها. كان عنوانا جميلا. يتناص مع عنوان رواية غارسيا ماركيز «الحب في زمن الكوليرا». سبق لي أن أبديت ملاحظة في العنوان، حين حدثني عنه عرضا. قلت له: عنوان مثير. لكن يجب أن يعبر بالفعل عن مضمون ما ستكتبه. ابتسم لحظتها بخبث ولم يخبرني بشيء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نسيت أن أخبركم بالعنوان. العنوان هو «الحب في زمن الأنترنت». أتمنى ألا يكون أي من كتاب هذا العالم قد سبق صديقي إليه. أشهد له ببراءة اختيار العنوان المشار إليه أعلاه. ما علينا فحتى وإن وجد مثل هذا العنوان، فكثير من الروايات والقصص تتشابه عناوينها دون أن يعني ذلك بتاتا أخذ اللاحق عن السابق. كما أن صديقي في مقدوره تغيير العنوان. المهم هي القصص. لنعد إذن إليها. القصص القصيرة جدا، المنشورة تحت اسمه، قرأتها واحدة تلو الأخرى. كانت ابتساماتي تتدفق بين قصة وأخرى. التفت الشابة التي بجانبي بعد أن أنهت حديثها مع صديقها الخليجي إلي، مبدية ابتسامة غاية في الإغراء. اقشعر بدني. كم هي جميلة ابتسامتها. حدجني الشاب الذي يجلس بجانبي الآخر، والذي أنهى هو الآخر حديثه مع صديقته الأمريكية بنظرة فيها بعض غبطة وبعض حسد. لم أعره اهتماما. التفت صوب الشابة وبادلتها ابتساما بابتسام. نهضت مودعة. عدت إلى النظر في حاسوبي وبدأت في قراءة القصص القصيرة جدا. وحتى لا يكون حكمي عليها إن مدحا أو ذما في غير محله. أشرككم معي في قراءتها، ليبدي كل واحد منكم رأيها فيها. ولنرى بعد ذلك ما قد يكون حكمنا الجماعي عليها.

– 1 –

(سهر الكاتب كثيرا، وهو يحاول تطويع القصائد المستعصية، التي تأتيه حينا و تنفلت منه أحيانا. وحين اعتقد أنه قبض على جمرة اللهب المتولد فيها. قام بإرسالها إلى أحد المواقع الثقافية الالكترونية. نشرت القصائد على الفور حال وصولها. تباهى بها أمام زملائه من الأدباء. مر وقت قصير، فإذا به يجد تعليقا عليها من أحد القراء: «قصائد لا لون و لا طعم ولا رائحة لها». استشاط في البداية غضبا. ثم هدأ من روعه، وأجاب قارئه بهذه الكلمات: «صدقت، إنها لكذلك، مثل الماء تماما. ألا ترى معي يا صديقي أنها ضرورية للحياة مثله؟».)

– 2 –

(كان الشاعر مستغرقا في قراءة ما أنتجته قريحته من نصوص شعرية. يقرأها ويعيد قراءتها المرة تلو الأخرى، مستمتعا بما فيها من إبداع. لم يسمع رنين الهاتف الذي كان يملأ كل أجواء البيت. انتفضت زوجته غاضبة، وهي تضع على كتفها منديلا كانت ستمسح به يديها، مخاطبة إياه بقولها: «ألا تسمع رنين الهاتف؟، ألا تريد أيها العبقري أن تكلم حبيبتك الغالية؟». نظر إليها في هدوء ثم رفع سماعة الهاتف، وبعد أن استمع إلى الصوت الآتي من الطرف الآخر، ابتسم، ثم خاطبها بقوله: صدقت نبوءتك يا زوجتي. إنها بالفعل حبيبتي!».)

– 3 –

(فتحت الشاعرة بريدها الإلكتروني. ابتسمت حينما وجدت رسالة جديدة فيه. ضغطت على عنوانها. انفتحت الرسالة. قرأتها على مهل: «سيدتي الشاعرة المبدعة، أتتبع كل ما تكتبينه من قصائد. معجب جدا أنا بها. تصوري لقد أحببتك كثيرا من خلال ما تكتبينه. أنت بالفعل رائعة يا سيدتي.». ابتسمت الشاعرة من جديد، ثم ضغطت على زر الرد. كتبت في جوابها كلمات مقتضبة: «إنني متزوجة». ثم كأن يدا أمسكت يدها، و منعتها من الضغط على زر الإرسال.

بل أكثر من ذلك إنها أي هذه اليد المجهولة، أرغمتها أيضا على إضافة هذه الكلمات إلى كلماتها السابقة: «بأشعاري». حين وصل الرد إلى صاحبه. ابتسم. قال في نفسه: «هناك أمل»).

– 4 –

(ذهب الشاعر إلى مقهى الأنترنت القريب من البيت الذي يقطنه. فتح بريده الإلكتروني على عجل. آه لقد أجابت أخيراً على رسائلي الكثيرة إليها. كنت متأكدا من أنها لا بد أن تجيب. الكلمات الجميلة التي أرسلتها إليها، لا بد أن تؤثر فيها. فهي أنثى، والأنثى شغوفة بالثناء عليها. فتح الرسالة الإلكترونية. صدم. كانت كلماتها نارية: «أرجوك أن تنساني». فكر مليا في الإجابة. ماذا يقول لها. جاء صوت أم كلثوم منبعثا من عند صاحب الأسطوانات القريب من المقهى الذي يجلس فيه: «أنساك، دا كلام، أنساك يا سلام..». سقطت دمعة على وجنته اليمنى، وعلى الوجنة اليسرى، رفرف عصفور مبلل بقطرات المطر. ظل يحدق في الحاسوب لكنه لم يكن يرى شيئا. كانت عيناه منغرستين في قلبه.)

– 5 –

(تجول الشاعر كثيرا في المواقع الثقافية الإلكترونية. وجد صورها تملأ فضاءاتها. هاهي في روما. ها هي في نيويورك. هاهي في باريس. ها هي في لندن يا عزيزي. هاهي تجلس مع المشاهير من أهل الفن والثقافة. هاهي حين كانت صغيرة. ها هي حين تزوجت. هاهي حين تطلقت. ها هي تقرأ أشعارها في الملتقيات الأدبية المتعددة. ها هي أخيرا توقع ديوانها الأخير. لكنه لم يقرأ أيا من أشعارها. في صباح أحد الأيام. وجدت مقالة نقدية رائعة ممضاة باسمه، يتناول فيه أشعارها بالتقريض. لقد كان يحبها.)

انتهيت، كما ترون يا عزيزاتي و يا أعزائي، من قراءة هذه القصص القصيرة جدا. وهي كما رأيتم تطرح مسألة الحب في زمن الأنترنت. أعجبت ببعضها. لم أنكر على صاحبي القصاص، قدرته على التقاط مثل هذه التفاصيل الصغيرة التي تتسم بالغوص في حياتنا اليومية، بل على العكس من ذلك، قررت بيني وبين نفسي أن أبدي له صادقا إعجابي بها. أما أنتم أيها الأصدقاء، فإنني أعدكم بنقل كل تعليقاتكم عليها إليه، كيفما كان نوعها مدحا أو ذما وعتابا ومؤاخذات. وإلى قصة أخرى.

صرخة الطلق

باعدت بين الطحال والكبد، قدر الإمكان حتى لا أصيب أنبوب العصارة الصفروية، الذي يخترق الكبد، بخدش، أو ثقب، وتغمرني السوائل المُرة، أو، أتسبب لا قدر الله لأمي في موت مفاجئ قبل أن تلدني.

أرى من وراء ضلوع ظهرها، التي تشبه ثلمات خصاص نافذة، امرأتين: واحدة فارعة الطول، خشنة المنظر مدببة الرأس كالرمح.. وأخرى تتقرفص أمام حجر أمي بوجه مفلطح يحتله أنف أفطس جعلها شبيهة بضفدعة «بورية».

فعلتي النزقة تلك، جعلت وجه أمي نحيفا ومتيبسا، للإشفاق عليها أعدت جسدي إلى وضعه الطبيعي، أي رأسي نحو المستقيم... ويداي بين فخذي ليواريا سوأتي. من خلال فتحة المستقيم، أرى علامة الحزن ترتسم على وجه أمي، بعدما صرت بين يدي القابلة دويدة شريطية، أتلوى وأرتجف. أمسكتني من قدمي الإثنتين ورفعتني عاليا، ثم ضربتني ضربة خفيفة على مؤخرتي اللينة بيدها الأخرى. أمي الآن تتفصد بالعرق وترتجف تحت الأغطية السميكة، بيني وبينها خيط شعاع سري، حين كتمت صرخاتها المتحشرجات وتوسلاتها وأدعيتها، انزلقت من رحمها.. تلقفتني بلهفة يد القابلة، قبل أن أصرخ صرختي الأولى.. بدون شفقة بترت حبل السرة.. الحبل الذي يمدني بالزاد والأمان.. الحبل الذي يقيني الحر والقر، الآن أنا عار، في وضع مقلوب، رأسي أسفل وقدماي أعلى، فجأة شع ذاك الخيط السري بشعاع متوسل من عيون أمي متوجها إلى الوجه العبوس، الذي استقبله بالجفاء والصدود، أرى المرأة الأخرى تنسل من خلف ظهر أمي وتغمر المجمر بالبخور، فتبدو عيناها الدائرتان البراقتان من وسط كثافة الدخان كعيون بومة في عز الليل. أحضرت مهراسا، فازداد هلعي وخوفي وارتجافي، فعاودني الخوف والصراخ، وتناوشتني الوساوس، هل سيضعاني داخله ويدقانني دقا؟ يتلوى جسدي اللين في رجاء وتوسل، حتى كدت أفلت من قبضة القابلة، وتتهشم جمجمتي في قاع المهراس. حركت المرأة بأصابعها الجمرات الخامدة حتى توهجت وأنارت وجوهنا الأربعة. بغتة غمرنا دخان كثيف، حجب عني الرؤية.. لعل أمي ترتجف تحت الألحفة الغليظة. لملمت القابلة أذيالها ورجليها، وزحفت نحو المهراس. أخذت تهدهد جسدي اللدن الرخو. أحس معها ببرودة تسري على مستوى البطن والصدر، برودة مصدرها حبل السرة الذي يتقاطر كقطارة.. قطرة.. قطرة.. القطرات المتساقطة في قاع المهراس تحدث رنينا.. كأن جسدي حقل قوة في حالة رنين مع ما يقترب منه.. أنا قريب من المهراس، كلما هبط عاموده بيد القابلة، ارتفع صوتها محاك صوت الرنين، وهي تعمدني بكلماتها:

« الطنْ فْ راس اللي ما يفطن.
كاين البحر كاين المخزن
الطنْ فْ راس اللي ما يفطن.
كاين السجن كاين الوطن
الطنْ فْ راس اللي ما يفطن.
كاين الظلم كاين الغبن».

بعدما عمدتني تركتني... وحدها النظرات الحانية تواسيني وتحوطني بالعطف والحنان، أشعر معها أن جسدي ينفلت مني، في نمو سريع تجاوز ما كان عليه.. قطرات حبل السرة تجعل المهراس طافحا. هي نفسها قطرات الزمن المنفلت، إنه النزيف.. نزيف للزمن أكثر من الفصد الرفيع لوريد مخدوش. لكن زمنا يصل يكون فيه لقطرة واحدة القدرة على جعل المهراس طافحا. هذا أحسسني أني رجل مكتمل.. مكتمل وناضج.. أجوب طرقات وشوارع المدينة الملتفة على نفسها كالمعي الأعور، وأتساءل مع نفسي: والآن، أين المخرج من هذه الفوضى والعشوائية؟ ازدحام. اكتظاظ. تدافع. شتم. بصاق. أعصاب. جري دون الالتفات إلى الخلف، كأن المدينة في مطاردة أزلية مع وحش غير مرئي.. ليزداد المعي الأعور أشد التفافا وإحكاما. تهتدي المدينة لحل هذه المعضلة المحيرة، فتجد الحل في تشييد برجين، إلا أن خيبتها لم يرمز البرجان إلا إلى فكرة واحدة للناس، أكثر من مجرد أشكال أعضاء تناسلية لعبادة القوة المنجبة. ازددت عمقا وتوغلا في قلب المدينة، أتفرج على فيترينات تعرض من خلال ألواح زجاجها الشفاف قمصان وأحذية وقبعات وربطات للعنق، بماركة NIKE المقلدة بإتقان، حتى يستحيل تمييز الأصل.. باسم الموضة والحداثة.. الحداثة؟ إنها الضجة الأكثر تلوثا التي أنتجتها الحداثة مكرا. إنها أصعب ما يمكن الدفاع عن النفس منها.. إن الضجة هي الصوت الأعلى من تردد صوت البشر.. أتوغل أكثر.. فأكثر حتى أصل إلى القاع.. قاع.. قاع.. أسمع ارتطام جسد سكير يتدحرج أرضا، بركلات نديمه الذي لا يكف عن رفسه وتعنيفه: «.. تدعي أنك بيضاوي؟ البيضاوي* عندنا ترْان أو جورنال، حتى مول جورنال «عاق» وبدليه سميتو بالوطن. أنت الآن ترْان أو وطن؟».

يقول الوطن في الصفحة ما قبل الأخيرة: «حقوق المواطنة في الوطن العربي: «زَم وقم»».

وفي الصفحة الأخيرة يستطرد الوطن: «أما التران الملقب بالبيضاوي، فإنه يساق برأسين من كلتا الجهتين، فنحن والله لا نملك إلا رأسا واحدة، ولهذا السبب فضلنا اسم الوطن»، ثم يضيف غامزا سارد هذه القصة: لماذا جعلت كلمة «عاق» برأسين تقرأ من الجهتين؟

■ **محمد اكويندي**

* – البيضاوي اسم صحيفة كانت تصدر بمدينة الدار البيضاء؛ وهو لقب قطار كان يربط مدينة الدار البيضاء بالقنيطرة أيضا.

أستطيع العيش دون الياسمين

ارحلي.. سيدتي
ارحلي.. متى تشائين
أستطيع العيش دون الياسمين
البحر يكرم الأبطال
عرائس بحر ولؤلؤتان
لملمي أشياءك الآن
احملي حقائبك الآن
ارحلي.. سيدتي
فقد وأدت كل العادات
التقاليد والأعراف
لن أصنع كأبي الراحل
لن أجلس في المقهى
منتظرا أن تأتي سيدتي الحلوة
لن أبتاع الصحف اليومية
ولن أفعل أشياء طفولية
ارحلي.. سيدتي
ارحلي متى تشائين
بحق الحب
بحق السماء
بحق الدمع
بحق الحزن
بحق كل الكلمات التي قلتها
بحق كل الابتسامات التي رسمتها
بحق كل الأمنيات التي وهبتها
ارحلي.. سيدتي
ونامي بسلام
لن أحتفل معك
بدءا من هذا العام
بعيد الحب
ولا بعيد الميلاد
لقد أكملت دوري
وأرخي علي الستار
ماتت شهرزاد
صفق الجمهور
غادر الجمهور
وعم الصمت
أرجاء الوجدان
هكذا سيدتي
تنتهي الأدوار
هكذا سيدتي
ترسم الأقدار
الأرض سيدتي.. حبلى
منذ أول العام
في أحشائها
رغدة
شيماء
يمنى
دلال
وهيفاء
بعد أيام
سيحمل الورد
سيرش العطر
وستعلق النساء
نجمات في السماء
ارحلي سيدتي
أقولها وقد كنت دائما لي
الأرض والسماء
الخبز والماء
لأنك امرأة لست مثل سواك
لأنك امرأة من عيني
تفجرت ينابيع وأنهار
لأنه أمام عينيك
تتوقف عقارب الساعة عن الدوران
لأنك أقدم الأوطان
حيث لا وطن ولا أنصار
لأنك فاكهة كل الفصول
ولأنك الفصول مجتمعة
أقول:
ارحلي.. سيدتي
أستطيع العيش دون الياسمين
ارحلي.. سيدتي
انك اخترت.. والحياة اختيار.

■ **خالد سيف مزياني**
وجدة – المغرب

شرخ من بقايا الماء

لأجل أصيلة ألملم شذراتي

تستقبلني أصيلة
عند حافة ليلة فاتنة،
تحلب الأمواج
ضبابا وأريجا
من نسيم الحجارة،
تشرئب الشفاه
عند لقاء حارق
في خوف مبكر،
الخلاص يأتي
عند زقاق ضائع،
ينفث غباره
في وجوه متشابكة،
في لوحة
تتكئ على الماء.
لحظة واحدة
و تحضر الأهواء
إلى موسم السجود،
الحياة
تبدأ من هنا
مسكرة،
نعمة الله
تدب فوق التراب..
تستقبلني أصيلة
عند شاطئ زاحف
على أميال طويلة من الرمال الملولبة،
يتآكل الغسق
شاردا كل صيف
يلملم فسيفساءه
في ليال عتيقة
تحرس خضم الملكوت.
تستقبلني أصيلة
عند حافة الماء
عروسا
تسبح في براءتها إلى الأبد
كأنها أيقونة من البياض..

■ **محمد الكرافس**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمالية الإشتغال التقني في العرض المسرحي

■ الدكتور عبد المجيد شكير(*)

تقديـــم:

إن اعتبارنا للاشتغال التقني وأدواته مظهرا جماليا يبرز البعد الجمالي في العرض المسرحي نابع من كونه اشتغالا مغايرا للاستخدام الكلاسيكي، ونقصد بذلك أن هذه العناصر التقنية اكتسبت أهميتها الفنية والجمالية من حيث التحول الذي طبعها على المستوى الوظيفي في الاستخدام، والوعي بقدرتها على أن تكون أكثر من مجرد عناصر تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إنارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، «فإضاءة لا تفعل شيئا إلا أن تنير، وديكور يكتفي بالتزيين، وملابس محدودة في الارتداء، هي كلها أشياء موجودة في الحياة، ولن تكون لها خصوصية ما على الخشبة»(1) ولكي تكتسب هذه الخصوصية في حضورها داخل العرض المسرحي يجب الوعي بقيمتها الجمالية والفنية على مستوى الاستخدام الوظيفي الذي يجعل منها أكثر من مجرد أدوات تقنية تُستخدم وسيلة لتحقيق الغرض المحدود والمحدد، بل باعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد انتبه المسرحيون إلى الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه عناصر الاشتغال التقني، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا أيضا إلى القيمة الفنية والجمالية التي بإمكان هذه الأدوات أن تضفيها على العمل المسرحي، لذلك اعتبروها مكونا هاما ومركزيا في اهتمامهم الجمالي، وعنصرا من عناصر تركيبه في العرض المسرحي.

1- الإضـــاءة L’Eclairage:

«لا يمكن تصور عرض مسرحي دون أديسون!!»..«بالإضاءة يستطيع الفنان أن يقدم عملا فنيا على خشبة فارغة!!»..هكذا عبر ناقد بولندي يدعى «جيرس كونغ» عن أهمية الإضاءة في الإنجاز المسرحي التي تتجاوز وظيفة إنارة ما هو مظلم، وتقدم نفسها بوصفها نسقا تعبيريا يساهم في إبراز دلالات الإنتاجية المسرحية، من حيث كونها عضوا ضمن الأنساق العامة التي يقوم عليها العرض المسرحي، لقد اعتبرها أصحاب L’univers du théâtre (2) واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور، ويظهر من خلال تعدد وظائفها أنها اللغة المسرحية الأكثر مرونة ودينامية، حيث تلعب بالألوان، وتتحرك وتتنوع في الكثافة، وتستخدم الإسقاط الثابت والمتنقل، وتستوحي بعض الحالات السينمائية (كالتبئير مثلا)، وتضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي التي تُسقط عليها. كما أنها تحدد إيقاع المسرحية، وتشي بالحالات النفسية غير العادية (كأن تعبر عن العزلة اليائسة لشخصية ما عن طريق بقعة ضوئية مركزة). بالإضافة إلى وظائف أخرى تتمثل في إبراز القطيعة أو الاتصال بين الشخصيات، والتسرب الزمني، والانتقال من الواقع إلى المتخيل أو الحالم بما تمتلكه من قيمة مجازية ورمزية. وأخيرا، فهي في الغالب مؤشر على التراتبية التي يخلقها الإخراج بين باقي اللغات المسرحية من حيث استدعاؤها لاختيارات المخرج على مستوى زاوية التبئير(3).

فيما تأتي الإضاءة في تصور جوليان ميلتون باعتبارها قسما من الأقسام التي تمثل العناصر السياقية للعرض، أي التي تشكل سياق العرض وإطاره(4). وتشتمل على جانبين، أحدهما يشتغل وظيفيا لإبراز الغايات العملية (إضاءة الممثلين، إنارة مساحة العرض)، والثاني يشتغل إيحائيا للإحالة على الجو التخييلي للعرض المسرحي (تبئير الأحداث، التأشير على الزمن وتحولاته، إبراز الحالات المجردة). فإذا كان الاشتغال الوظيفي ساد التجارب المسرحية على امتداد العصور، حيث انحصرت وظيفته في تبديد الظلام بمختلف وسائل الضوء التقليدية الممكنة(5)! فإن الاشتغال الإيحائي أكد البعد الجمالي للإضاءة، حين أصبحت «فنا يلعب دورا هاما في تشكيل وتكوينات الممثلين على المنصة المسرحية، ولقد استخدمت إما لمحاكاة الطبيعة، وإما لأن تكون رمزية لخدمة أحداث المسرحية، وهكذا تطورت الإضاءة من مجرد أشكال على الخشبة إلى إضاءة فنية تعبر عن الأجواء النفسية التي تمثل نوع العمل الدرامي»(6). ويبقى الاشتغال الإيحائي ذو البعد الجمالي هو الاشتغال الذي ميز استعمالات الإضاءة في المسرح الحديث، وقد كان لظهور الكهرباء الأثر البالغ في تميز هذه الاستعمالات، لأنه طور الإضاءة وأعطاها إمكانات أكبر لأجل توسيع حضورها ووظائفها في الإنجاز المسرحي، فمع ظهور الكهرباء «تحولت الإضاءة المسرحية إلى أهم عنصر في تقنيات العصر الحديث، وذلك بفضل قدرة الإضاءة الكهربية على التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية المتباينة، وعلى تنظيم وتوجيه استجاباتنا للأمكنة والأشكال»(7). وارتباط الإضاءة بالكهرباء (وبالتالي علم الفيزياء) في المسرح الحديث هو ما أعطى للمسرح صفة العلمية، بحيث لم يعد مجرد فن، بل أصبح فنا وعلما في الآن ذاته. وبذلك كانت الإضاءة مفتاحا لتعامل المسرح مع التطور التكنولوجي عموما الذي لم يقتصر على نظام الإضاءة وحده، بل شمل آليات تشغيل الديكور أيضا، وغيرهما من التقنيات. بل إن الإضاءة الكهربائية اعتبرت مؤشرا على تسريع حركية التجريب وانتعاش النظريات الجمالية في المسرح الحديث لأنها أدت إلى «بروز إدراك جديد للفضاء المسرحي، وللإمكانات التي تتيح استثمار أبعاده، ومنح مواصفات جديدة للديكور وللممثلين أنفسهم (...) وبدأت الإضاءة تؤثر في مكونات السينوغرافيا وأدوات العمل المسرحي، تضفي عليها ملامح متعددة خلال العرض المسرحي الواحد، إلى أن أصبحت فيما بعد نسقا خاصا مستقلا يستطيع خلق أثر جمالي دون لوازم المسرح الأخرى»(8).

الإضاءة، إذن، ليست مجرد تقنية، بل أداة فنية أيضا تساهم في التركيب الجمالي للعرض المسرحي، وهو ما أدركه المخرجون بعد تمرسهم بتقنياتها، فتعاملوا معها من منطلق الاستعمال المضبوط والمتميز الذي يرتهن في كثير من الأحيان إلى وعي سيميائي يسخرها باعتبارها عنصرا دالا حاملا لمعنى في ذاته، بالإضافة إلى الصوغ الفني والبعد الجمالي الذي يجعل منها العنصر الأكثر جاذبية في التصورات الإخراجية ذات الرهان الجمالي الخالص سواء على مستوى زاوية الإسقاط أو الكثافة أو التكوينات أو الألوان. ومن أهم هذه الاستعمالات الوظيفية التي أبرزت جمالية اشتغال الإضاءة نجد:

-الإضاءة باعتبارها وسيلة للتفضيء:

إن من أهم الاقتراحات الجمالية للتأثيث الفضائي المسرحي تلك التي راهنت على الفراغ مكونا مركزيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في اشتغال الفضاء، كانت نتيجته القدرة على خلق فضاءات متعددة في الخشبة المسرحية الواحدة دون عناء أو تكلف. إن العامل الذي ساعدها على هذا التعدد هو دور الإضاءة وفعاليتها، من حيث كونها وسيلة للتفضيء بطريقة جمالية تحقق متعة نوعية. ويمكن تلمس اشتغال نظام الإضاءة على هذا المستوى (أي باعتباره وسيلة للتفضيء) من خلال نماذج مسرحية كثيرة استطاعت خلالها الإضاءة أن تعدد الفضاءات داخل الركح المسرحي الواحد سواء بواسطة التمييز بين فضاءين متغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقي، أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا Multipli تنبثق عنه فضاءات مختلفة – ومتناقضة أحيانا – على امتداد العرض. وذلك عبر استعمالات متعددة ومتنوعة لنظام الإضاءة في زوايا إسقاطها وألوانها وكثافتها، خلقت جمالية متميزة للعرض على المستوى البصري، وجعلت منها أداة تقنية فعالة على المستوى الفني، أبرزت فضاءات العرض المتعددة والمختلفة على المستوى الدلالي. ومن ثمة صارت – في الآن ذاته – أداة وظيفية وعنصرا جماليا.

–الإضاءة باعتبارها تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني:

إن حديثنا عن دور الإضاءة في التفضيء، وما يستتبع ذلك من إشراقات جمالية تواكب الاستعمال الوظيفي، يستدعي بشكل بديهي ومتساوق دور الإضاءة في التعبير عن الانتقالات المكانية والتحولات الزمنية في العرض المسرحي، لأن عملية التفضيء هي – في ذاتها – عملية انتقال في المكان وتحول في الزمان. وهذا التمظهر الجمالي للإضاءة باعتبارها وسيلة للانتقال المكاني وتعبيرا عن التحول الزمني يأتي من قدرتها على المرور من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر دون جهد تقني كبير يستدعي تغيير الديكور والممثلين، إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية Ambiances Lum-neuses بأخرى سواء باستعمال اللون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية. وهناك العديد من الأمثلة والنماذج المسرحية التي كان التفكير الأول فيها لحل مشكلة تعدد الأمكنة والأزمنة وتحولاتها يتجه صوب الإضاءة، حتى غدا هذا النوع من الاستعمال مألوفا، بل أصبح هو الاستعمال الأبسط لنظام الإضاءة.

–الإضاءة باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية:

على الرغم مما سبق ذكره من خصائص جمالية لنظام الإضاءة، فإن البعد الجمالي الأكثر تميزا في استعمال هذه اللغة المسرحية ذات المادة التقنية هي قدرتها على تمثل العوالم المجردة والعمل على تجسيدها برمزية وإيحائية، واستطاعتها استجلاء الدواخل وملامسة الشعور والإحساس لأجل التعبير عن الحالات النفسية والمكنونات الداخلية. إن الإضاءة، على هذا المستوى، تصل بدرجة أقوى إلى إقرار نفسها لغة مسرحية ذات بعد جمالي أكثر من كونها تقنية تقوم بوظيفة معينة. لأن فكرة الضوء «تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة (...) المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية، فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات»(9). لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبير عن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية التي «تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين (...) كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين»(10). ولم يكن اشتغال المخرجين على نظام الإضاءة مفصولا عن وعيهم بهذه التصورات عن جمالية الضوء والإضاءة، لذلك اعتمدوها في رؤاهم الإخراجية وسيلة للاقتراب من هذه المتعة الجمالية التي توفرها الإضاءة لعين المشاهد، خاصة عندما تخترق المجرد والمكنون.

عموما إن الإضاءة لغة مسرحية مرنة تقوى على الجمع بين الوظيفة العملية المتمثلة في إبراز الرؤية دون إجهاد عين المتلقي، وبين المتعة الجمالية. وذلك من خلال قدرتها على تحديد الفضاءات وتنويعها، والتعبير عن الانتقال المكاني والتحول الزمني، وتجسيد المجرد وإبراز النفسي والشعوري. بما تمتلكه من إمكانيات تساهم في التشكيل البصري والرؤية الجمالية إذا ما استطاع الإخراج حسن توظيفها وضبط فعاليتها.

2- الديكور Le Décor:

يعتبر الديكور عنصرا أساسيا تتمظهر من خلاله جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي. وتأرجحه بين الحضور والغياب والتضخم والاقتصاد هو ما جعله يأتي بعد الإضاءة في الاعتبار، وإن

كانا متلازمين في غالب الأحيان، بل إن تلازمهما يندرج ضمن ارتباطهما بالعناصر التقنية الأخرى من ملابس وماكياج ومؤثرات صوتية، وحتى اللعب الذي يخلقه التمثيل، فينصهر الكل ضمن الرؤية الإخراجية عموما، والتصور السينوغرافي على الخصوص.

إن الوظيفة التقليدية للديكور هي تعيين وتحديد مكان وقوع الحدث المسرحي، فهو، إذن، مرتبط بالمكان المسرحي الذي هو في الأصل مجموعة من الأمكنة التخييلية في العرض المسرحي التي قد تحضر بشكل متعاقب، وقد تحضر بشكل متزامن أيضا، وقد تحضر بشكل مواز متناوب في الظهور على الخشبة. وما كانت للمتلقي القدرة على تجاوز التداخل بين الأمكنة الذي يصل حد الالتباس إلا عن طريق فاعلية عنصر الديكور. من هنا كان الديكور «هو مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي»(11)، غير أن أشكال هذا التنظيم اختلفت بين تصورين. منهما تصور قائم على مفهوم الديكور الطبيعي الواقعي جدا، الذي يريد أن يكون حقيقيا في كل تفاصيله من أجل الإيهام بالواقع، وفي هذه الحالة يتضخم الديكور بعناصر قد تكون في الغالب عديمة الجدوى والوظيفية، كأن يكون هناك دولاب مثلا به مجموعة من الملابس وفوقه بعض الحقائب، وهي تفاصيل تكمل النظرة الواقعية للدولاب رغم أن لا أحد من الممثلين سيفتحه أو يأخذ منه لباسا أو يستعمل حقيبة مما فوقه. الشيء الذي يجعل من هذا التصور لعنصر الديكور غير قادر على تحقيق ما توخاه من واقعية في حمل المتفرج على تأمل وضع حقيقي/طبيعي، ذلك أن «النظرة الطبيعية للديكور قد تولدت من رغبة حميدة في إصلاح مسار المسرح وتحويله إلى مكان يدفع المتفرجين إلى تأمل الوضع الإنساني تأملا صادقا وجادا، لكن النتيجة جاءت عكسية من ناحية الأثر الجمالي»(12). فكان من سلبيات هذا التصور الواقعي للديكور أن جعل عناصره تتراكم حد التضخم الذي يشحن الخشبة، مما يجعل عملية تحويله وتحريكه غير ممكنة، ويظل، بالتالي، ثابتا على امتداد لحظات العرض، الشيء الذي يحول دون وظيفته في الفصل بين الأمكنة المتعددة والمتداخلة، سواء المتعاقب منها أو المتزامن أو المتوازي.

وقد أثار هذا التصور الواقعي للديكور الذي هيمن لمدة طويلة في المسرح الكلاسيكي ردود فعل اتجهت نحو «الديكور الإيحائي المدروس جيدا، ذلك الديكور الذي يترك حرية الخيال للمتفرج، موحيا إليه بجو خاص غالبا ما يكون جوا شاعريا»(13).

ولقد تبنى المسرح الحديث هذا التصور لعنصر الديكور بأساليب مختلفة باختلاف المخرجين، فمنهم من اتجه نحو الاقتصاد في أجزاء الديكور والاكتفاء بأقل العناصر الممكنة للإيحاء بالمقصود الدلالي كما هو الشأن، مثلا، في مسرحية «في انتظار غودو» لبيكيت التي اقتصرت على شجرة تتوسط الخشبة يشوبها بعض التغيير في الفصل الثاني من المسرحية، أو مع جهود مايرخولد Meyerhold الذي سعى إلى تجاوز التجسيد وتعويضه بالأشكال البنيوية. بل هناك من بلغ به الاقتصاد حد إلغاء الديكور كما هو الشأن مع كوبو C-peau الذي كان يحلم «بمنصة عارية»، أو كما هو الشأن بالنسبة لغروتوفسكي Grotowski في إطار تجربة «المسرح الفقير» الذي ركز على العلاقة النوعية ديكور – ممثل décor – acteur التي يحققها الممثل «القديس» L'Acteur saint – القادر على خلق هذه العلاقة على مستوى المتخيل، ويستطيع، بالتالي، أن يحول قطعة خشبية إلى بحر في ذهن المتلقي بواسطة قوته الإبداعية.

وكثيرة هي التصورات التي كانت تختلف على مستوى أسلوب توظيف الديكور، وتلتقي في رفض الديكور الضخم التقريري Dénotatif الثابت، والقول بحركية مجموع عناصر تنظيم الفضاء الركحي، أي بناء ديكور متحول قابل للتفكيك وإعادة التركيب حتى يواكب لحظات العرض المسرحي، وبهذا يمكن رفع التناقض بين الحركة المسرحية الدينامية والديكور الثابت القار.

إن ميزة التصورات الإخراجية التي راهنت على المبدأ الجمالي هو اشتمال رؤيتها جانب الديكور باعتباره مكونا إبداعيا يساهم في التشكيل الجمالي للعرض، خصوصا وأنه عنصر بصري بامتياز يقوم على مكوني الحجم والتركيب، ويمتص الضوء وألوانه...ويمكن تحديد مظهرين من مظاهر الاشتغال الجمالي في عنصر الديكور هما:

1) مظهر الانتقال من السكون والثبات إلى الحركية والدينامية.
2) مظهر الانتقال من التقرير إلى الإيحاء.
وهما مظهران غير منفصلين عن بعضهما بشكل قطعي، إذ غالبا ما يتم التمظهر الجمالي للديكور في الجمع بين الحركية والإيحاء.

3- الملابس Les Costumes:

بانتقالنا إلى الملابس باعتبارها عنصرا من عناصر جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، نكون قد رجعنا لملامسة مكونات التشكيل البصري في الإنجاز المسرحي، فهي جزء أساسي من الثالوث الذي يشكل المنظور المسرحي – إلى جانب الإضاءة والديكور – ومن ثمة فإنها، على غرارهما، قاعدة مركزية في التأسيس السينوغرافي، بل يمكن أحيانا المراهنة عليها بشكل أولي في السينوغرافيا المتحركة La scىnographie mouvante التي يلعب فيها التشكيل الجسدي للممثلين الدور الأول، إذ عبر ألوانها وأشكالها والحقب التاريخية التي تحيل إليها والرمزية التي تشير إليها ضمن سياق سوسيو – ثقافي معين، تقدم شحنة دلالية كثيفة في ذاتها، ثم مظهرا جماليا لافتا.

إن الدور الدلالي للملابس يكمن في قدرتها على التأشير الشامل على السمات المميزة للشخصية على مستوى الجنس والسن والانتماء الطبقي والذوق الذي تمتلكه؛ في حين أن البعد الجمالي لهذا المكون التقني يتجلى في كونه الامتداد التشكيلي للمنظور المسرحي، من هنا تزاوج الملابس ضمن الفاعلية المسرحية بين الدور الدلالي والبعد الجمالي «فهي تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث»(14).

لم يكن تعامل المسرحيين دون وعي بالقيمة الجمالية والدلالية لعنصر الملابس، لذلك أفرز المسرح الكثير من التجارب التي أخذت فيها الملابس الدور الأقوى في التصور الإخراجي مع الوعي ببعدها الجمالي.

ويبرز هذا البعد الجمالي للملابس في قدرتها على المساهمة في تأثيث الفضاء وتحديد ملامحه، وتبرز جماليته أيضا في رمزية الملابس وانزياحاتها الفنية التي تجلت في توظيفها بطريقة مفارقة للمواضعات أو السائد، مما يزيدها شحنة جمالية، «فحين يخالف العرض المسرحي هذه الدلالات الموروثة أو يقلبها رأسا على عقب، يكتسب هذا الانقلاب الدلالي قوة درامية بالغة»(15).

4- الموسيقى و المؤثرات الصوتية Les effets sonores La musique et

تعتبر الموسيقى أو المظهر الصوتي – السمعي L□aspect sonore et auditif عموما، عنصرا لصيقا بالفعل المسرحي منذ القدم بأشكال وتجليات مختلفة. فمنذ العصر القديم حضر الصوت في المسرح إما في شكل موسيقى بواسطة مغنيين وموسيقيين يقدمون الفقرات الإنشادية في المسرحية أو يصنعون المؤثرات الصوتية التي تحيل إلى الظواهر الطبيعية مثلا كالرعد والبرق والزلازل، أو بواسطة الأقنعة التي كانت تنتج أصواتا غير عادية وغير طبيعية من لدن الممثلين الذين يضعونها على وجوههم، وكانت في الغالب تساعد الممثل على تقديم الكائن الخرافي أو الأسطوري الذي يجسده. ومع المسرح الإيهامي أصبح للعنصر الصوتي اهتمام لافت انطلاقا من بناء القاعات من منظور مراعاة شرط الرؤية بين الممثل والمتلقي، وشرط سماع النص. لكن مع المسرح الحديث، ومع مجيء التكنولوجيا الحديثة والتحكم في الكهرباء، تأثر عمل المخرج بالظروف الطارئة وبدأت مجموعة من الجماليات المسرحية تؤسس تطورها وامتداداتها انطلاقا من توظيف الآليات المستحدثة وضمنها الصوت والموسيقى لكي تأخذ المتلقي خارج جدران المسرح كمرحلة أولى، ثم إلى عوالم بعيدة في مرحلة بعدية. وهكذا إلى أن صارت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصرا مركزيا يشتغل دلاليا وجماليا في البنية الدرامية للعرض المسرحي، بل نصب نفسه لغة تعبيرية وإشارية دالة من حيث تعويضه لصمت الكلمة (النص) وتوقف الحركة (التمثيل وفعل الجسد)، وانبراؤه لترجمة الخطاب بمظهر سمعي يحمل المعنى والمتعة. فالموسيقى، إذن، تستطيع أن «ترافق خطوط الفعل وحبكة العمل الدرامي، فإنها تسعى، وفي ضوء قوة الفكر والخيال للمؤلف الموسيقي إلى توفير المناخات الحسية التي تعطي فضاءً لوحدات العرض كما تشبع أذن وخيال المتلقي بنشوة إمتاع سمعي، وتتيح لمؤلف العرض الدرامي أن يشحذ إشاراته أو دلالاته في الحالة التعبيرية للموسيقى»(16).

وتحضر الموسيقى في العرض المسرحي لتؤدي مجموعة من الوظائف منها إتمام المظهر العام للفضاء المسرحي، فإذا كان الديكور والإضاءة يؤسسان المظهر المرئي للفضاء، فإن الموسيقى تتمم ذلك بمظهر سمعي. كما أن الموسيقى تعبير عن الزمن وتصور فني له، إذ تقدم المظهر الزمني للعرض، بما فيه الزمن الفيزيقي والزمن النفسي والزمن التخييلي انطلاقا من القدرة التي تمتلكها في أخذ المتلقي إلى زمنية خاصة لا تعد بالساعات والدقائق؛ بل إن الموسيقى تشكل التقاء الزمن والمكان بتكاملهما الفلسفي في الإنجاز المسرحي، ويظهر ذلك جليا، مثلا، في أوبريت الموسيقار الألماني «فاغنر W-gner» «حيث تعتمد فكرة العرض الأوبرالي على وحدتي الرقص والموسيقى وتتكامل في دلالة أن الرقص تعبير عن علاقة الجسد بالمكان أما الموسيقى فإنها تعبير عن علاقة الدلالة بالزمان وهكذا تتكامل فلسفيا وحدة العرض الأوبرالي»(17).

أما عن مظاهر حضور الموسيقى في العمل المسرحي فإنها إما أن تكون عبارة عن مجموعة من الأصوات الاصطناعية Bruitage، أو مؤثرات صوتية Des effets sonores، والعلاقة بين الاثنين قريبة جدا، غير أن الأولى لا تحمل معنى في ذاتها وتنتج أصواتا تبدو اعتباطية بمعزل عن الحالة التي توظف فيها، بينما الثانية تحمل معنى في ذاتها وتؤشر على أجواء معينة كالطوفان والغرق أو الرعد والبرق أو هدوء البحر وهيجانه...وتحضر أيضا في شكل موسيقى تحترم القوانين الإيقاعية والألحان والأوقات Les temps، أو في شكل أداء غنائي بواسطة موسيقى مصاحبة أو دونها، إما داخل الخشبة أو باعتبارها أصواتا خارجية Des voix off.

إن التوظيف الموسيقي في العرض المسرحي كان ينطلق من كون هذا العنصر إما تأليفا موسيقيا خالصا يقدم مقطوعات غنائية أو ألحانا موسيقية. أو يكون عبارة عن أغنية جاهزة يتم توظيفها. وعلى مستوى التوظيف يكون هذا العنصر في الغالب مكونا مصاحبا يمكن اعتباره نصا موازيا يُستثمر للتعبير على حالة أو موقف، أو للتمييز بين حدث وآخر، أو للتفريق بين الفصول والمشاهد. وقد يصبح العنصر الموسيقي – غناء كان أو لحنا – جزءا من النص الدرامي، وبالتالي، تصبح الأغنية مثلا عنصرا في التأليف الدرامي وليست لحظة موازية لمتوالياته، وهنا يصبح لها نفس مكانة الحوار المسرحي لأنها تقوم مقامه، وتشكل بديلا عنه أو عن المونولوج. كما أن من المظاهر اللافتة في التوظيف الموسيقي من منظور جمالي، تلك التجارب التي وظفت العنصر الموسيقي بشكل مفارق، لغرض فني يتمثل في جمالية الانزياح والإيحاء، وذلك حين تكون الموسيقى بعيدة عن الموقف أو الحدث، بل مفارقة له تماما عن قصدية مبيتة. وهذا التوظيف الموسيقي بمختلف أشكاله ومنطلقاته وغاياته كان يتوحد في خلق العنصر الجمالي من منظور سمعي يتضافر مع المكونات الجمالية الأخرى ذات المادة البصرية لتنتج تكاملا في المتعة التي تتحقق عند المتلقي بمختلف الحواس.

خاتمة:

بعد هذا الحديث عن الشحنة الجمالية التقنية التي تمتلكها الإضاءة والديكور والملابس والموسيقى، تجدر الإشارة إلى وجود مكونات أخرى تعكس البعد الجمالي للاشتغال التقني في الإنجاز المسرحي، تتمثل أساسا في عنصري الماكياج Maquillage والأشياء Les objets، فهما أيضا مظهران أساسيان في التشكيل البصري والجمالي في العرض المسرحي، غالبا ما يأتيان في ارتباط مع العناصر الأخرى التي تؤسس الجهاز السينوغرافي، ذلك أن الأشياء لم تكن منفصلة عن الديكور، في حين أن الماكياج لم يكن مفصولا، بدوره، عن الملابس، وبذلك يسجلان ضمنيا حضورهما ويمارسان أيضا فعاليتهما الدلالية والجمالية في العرض المسرحي.

والآن، وبعد وقوفنا عند ملامح جماليات الاشتغال التقني في العرض المسرحي، نكتشف القيمة الحقيقية لهذا الاشتغال الذي يؤكد أن أدوات الاشتغال التقني تمتلك من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تمتلكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع Dىcoupage فني / تقني. فآليات العرض التقنية هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام، انطلاقا من كونها أدوات مجازية وبلاغية، متعددة الوظائف Polyfonctionnels، ومتعددة المعاني Polysىmiques، ومتعددة الاستعمال Polyvalents، والأهم من هذا كله أنها تزاوج بين الدلالي والجمالي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات:

(*) أستاذ جامعي ومخرج مسرحي من المغرب، مدير فرقة «مسرح أبعاد»

(1) Vais (Michel) - in - Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle thىtral - Mondia Editeurs - Laval - Quىbec 1989. - P :77.
(2) -G.Girard, R.Ouellet, C.Rigault: L□univers du thىtre, PUF- 2em ىds - Paris1986□ PP 73-76.
(3) نفسه، ص 76.
(4) هلتون(جوليان): نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994، ص 109.
(5) حامد علي (محمد): الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد 1975، ص 17.
(6) نفسه، ص 36.
(7) هيلتون (جوليان)، م.س، ص128.
(8) الناجي (سعيد): التجريب في المسرح: التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1998، ص 11.
(9) هيلتون (جوليان)، م.س، ص136.
(10) عبد المعطي (عثمان): عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996! ص170.
(11) -G.Girard, R.Ouellet, C.Rigault: L□univers du thىtre, Op.cit □ P 80.
(12) هيلتون (جوليان)، م.س، ص 112 \ 113.
(13) عبد المعطي (عثمان)، م.س، ص155.
(14) هيلتون (جوليان)، م.س، ص 142.
(15) نفسه، ص144.
(16) مشعل (فلاح): الموسيقى التصويرية..درامية الفكر الموسيقي ونشوة الإمتاع السمعي، بيان الثقافة (الملحق الثقافي لجريدة البيان الإماراتية) العدد 135، بتاريخ الأحد 2 جمادى الثانية 1423هـ الموافق لـ11 أغسطس 2002.
(17) نفسه.

في ظل الأزمة المضاعفة التي تخترق مشهدنا الثقافي، تتلاحق جملة من الأسئلة حول المآل الثقافي وطبيعة الرؤية المطلوبة لتجاوز مراحل الأزمة واحدة بعد أخرى وتدريجيا.. من هنا ارتأت مجلة «طنجة الأدبية» المساهمة في إخماد الحرائق الفكرية والثقافية، بالتقاء بعض الفاعلين واللاعبين المعنيين بهذه الحالة، واستنفار أفكارهم واقتراحاتهم ورؤاهم حول مختلف القضايا الشائكة والعالقة والمنتظر حلها، دون الخوض في المكايدات الشخصية، أو الحساسيات الضيقة.. ونلتقي اليوم مع الشاعر نجيب خداري باعتباره صوتا شعريا يمتلأ بالضوء والمعنى والروح من جهة، وباعتباره رئيسا لمؤسسة ترعى النبات الشعري وتحرص على استوائه بالسقي الجماعي للشعراء المغاربة من جهة ثانية، يأتي في هذا السياق ومن أجل هذا الهدف.. وفي ما يلي نص الاستجواب:

الشاعر نجيب خداري رئيس بيت الشعر لـ«طنجة الأدبية»:

كل صراع ثقافي يغتذي بأفق حزبي هو حالة من السلب ندينها

يكاد يقع الإجماع على أن مشهدنا الثقافي يعيش حالات من الفوضى والرتابة وعدم التفاعل مع مستجدات الواقع.. كيف تنظرون إلى هذه الحالات السلبية؟ وماذا تقترحون لتجاوزها؟

• لو استثنينا حالة الاحتقان التي عاشها اتحاد كتاب المغرب، السنة الماضية، والتي تسببت في احتباس حركيته المعهودة في مشهدنا الثقافي.. فإن توصيفك لراهننا الثقافي لن يكون بعيدا عن المبالغة... فبالعكس مما ذهبت إليه، هناك حيوية يطبعها تعدد وتنوع كبيران. تشهد على ذلك المكتبة الوطنية التي لا يفتر النشاط الثقافي والفني في قاعاتها وأبهائها، وكذلك مسرح محمد الخامس، وكذلك المهرجانات والندوات الوطنية والدولية، في عديد من مدن المغرب...

لكن ما يسيء إلى هذه الحيوية، ويحجبها عن الضوء، هو ذلك الغياب الصارخ للصحافة الثقافية المتخصصة، ذات المهنية العالية والمؤهلة لتقديم صورة مشرقة عن توثب الحالة الإبداعية والفكرية لدى المغاربة على نحو غير مسبوق.

إن التعتيم الإعلامي ظلم إضافي نعاني منه الأمرين، ويخلق انطباعا بضمور وخفوت في مشهد ثقافي هو أحوج ما يكون إلى مواكبة إعلامية توصل رسالة الإبداع والفكر إلى كل بيت.

إن ما يطبع حضورنا الثقافي، داخل المغرب وخارجه، من قوة وعمق وجدية وجدة، جدير بأن تحدث قناة ثقافية تلفزية وقناة إذاعية من أجل إضاءته والتعريف به وتحفيزه. كما أنه جدير بأن ترصد له متابعة دقيقة، شاملة، في الصحافة المكتوبة والإلكترونية...

لو تحقق ذلك، لأمكن أن نكون تصورا أفضل، وأكثر موضوعية وإنصافا، عن جديدنا الثقافي والإبداعي. ولا شك أن المصاحبة الإعلامية، نقدا ومواكبة وتغطية، هو ما يحتاج إليه أي فاعل في أي مجتمع لتأكيد حضوره وتطوير فاعليته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعة من المؤسسات غير الرسمية المكلفة ببناء ذاتنا الثقافية تمر اليوم بمرحلة من الصراع السلبي الذي يخدم تطورها.. كاتحاد كتاب المغرب وبيت الشعر ورابطة أدباء المغرب.. ألا تعتقدون أن التدخل الحزبي في ترتيب أجندة عمل هذه المؤسسات أفسد ودها؟

• أنا، معك، ضد كل صراع سلبي يشل الحركة ويعطل الإبداع. ولكنني لست ضد أشكال النقاش والصراع ذات الخلفية الفكرية الأنيقة المتحضرة، والتي تخلق مزيدا من فضاءات الحوار الحر المسؤول.

وكل صراع يغتذي بأفق حزبي أو شخصي، ضيق أو شديد الضيق، هو حالة من السلب ندينها جميعا، بل ينبغي الانخراط في مقاومتها حتى لا تشعل الحرائق في كل مكان من جسدنا الإبداعي والفكري.

أما الذي يوهم بأن التدخل الحزبي هو اليد الآثمة التي تسعى إلى تخريب شأننا الثقافي فهو إما كاذب، أو جاهل، أو متجاهل... ذلك أنه لم يعد خافيا أن أحزابنا، بكل أطيافها، تكاد تحصر همها الآن في الانتخابات التشريعية والجماعية... ولم تعد الثقافة لدى الفاعل الحزبي تصلح حتى للتأثيث.

المشهد الحزبي، حاليا مبتلى بفاعلين كثير منهم معطل من البعد الثقافي، وبعضهم يزدريه أو يخشاه أو يتجنبه...

ولذلك، لم تعد الحالة الثقافية حاضرة في اجتماعات القيادات الحزبية بأي شكل من الأشكال. وأصبح المثقف المتحزب محاربا، عاريا من كل غطاء أو دعم... ولا يملك لتأكيد حضوره وفاعليته سوى معطفه الثقافي والإبداعي.

فلا تصدقوا، بعد الآن، أن حزبا ما مهتم بالقصيدة وبمآلات الإبداع والمبدعين. ولا تصدقوا، أيضا، من يتصور أن زمن السبعينيات لم يغادر بلادنا ومؤسساته الثقافية.

ما هي طبيعة مشروعكم الشعري والإنساني في بيت الشعر؟ وعلى ماذا تراهنون؟

• نهدف إلى إعلاء قيمة الشعر والشاعر، في المغرب وفي كل العالم. ونراهن على أن تضيء محبة الشعر قلوبنا وتملأها بالجمال والحرية والسلام والإخاء.

إنها رسالة حب، موجهة إلى الناس جميعا. والشعر والشاعر وسيطان رائعان في تلك الرسالة النبيلة.

لو تمكنا، في كل ما نبثه من ندى الشعر في أفق المغرب وخارجه، من تبليغ رسالة المحبة والجمال تلك، لحققنا هدفا كبيرا في راهن صعب.

تحملتم لفترة طويلة مسؤولية الملحق الثقافي لجريدة «العلم».. ما هو تقييمكم لنتائج هذه المسؤولية؟ ومن هم الشعراء المغاربة الذين ولدوا من رحم هذا الملحق؟ وما الذي يمنع من وجود ملاحق ثقافية بالصحف المغربية؟

• إنها مرحلة الزمن الجميل بالنسبة إلي، بذلت فيها كثيرا من دم الروح والقلب، ومن عنفوان الجسد والعقل، من أجل مشروع ثقافي يحضن أحلام مبدعينا وكتابنا ومفكرينا ونقادنا، لا أحتكم فيه سوى لجمال النص وجدته وجديته.

كان الملحق، منبر أكثر كتاب المغرب، بمختلف حساسياتهم وانتماءاتهم، وكانت صفحتا «حوار» و «الباب المفتوح» المشتل الذي أزهرت فيه أكثر أسماء الثمانينيات والتسعينيات حضورا في مشهدنا الشعري والسردي والنقدي.

غنيت المشروع بعطر المحبة.

وهو عطر ما زال فواحا، مضيئا، في حياتي، حتى وقد غادرت «العلم».

ذلك المشروع، كان، وما زال، قصيدتي الأبهى.

وإذا جاز أن أقترح على زملائي، في المنابر الثقافية المغربية، أمرا، فهو أن يحتضنوا إبداع المغاربة بقلب كبير، وأن يخلصوا الجهد في نشره على نحو تتحقق معه لذائذ القراءة ومباهجها. وأن يضيئوا مشهدنا الثقافي بأناقة تليق بحضارة المغرب وصورته في العالم.

إلى متى يظل الشعر المغربي مخترقا من جنود العزلة واللامبالاة.. ذلك أن مبيعات الدواوين الشعرية لا تبعث على الارتياح، وأن الإقبال على أمسيات الشعر هنا وهناك لا يبشر بأي أفق.. هل نعيش مرحلة نعي الشعر المغربي؟

• لم يتأسس بيت الشعر في المغرب إلا في سنة 1996. وهو عمر قصير بالقياس إلى إنجازاته الكبيرة المتمثلة في جعل الشعر محل احتفاء مغربي وإنساني.

كان بيتنا وراء إقرار اليونيسكو الحادي والعشرين من مارس، من كل سنة، يوما عالميا للشعر. وأطلقنا مهرجانات وطنية ودولية. وأسسنا تقاليد شعرية باذخة احتذتها جهات عديدة في الوطن العربي. منها جائزة الديوان الأول، وجائزة الأركانة العالمية للشعر التي أصبحت سنوية، والتي تقدم في مسرح محمد الخامس واحدا من أجمل فضاءات الشعر في العالم. ومنها مجلة «البيت» المتخصصة في الشعر وإنجازاته داخل المغرب وخارجه. ومنها تكريم الشعر، وإصدارات شعرية عديدة، ودورات أكاديمية عن الشعر والشعراء...

وذاك وسواه، ما جعل الشعر والشاعر في المغرب أفضل حالا. بل أخرجه من حالة اختناق حقيقية عانى فيها شاعرنا كثيرا من الضيق والتضييق.

وتلك رسالتنا التي نسعى أن يتسع مداها، وأن يشمل عبقها الجميع.

أما ما عبرت عنه ب «مرحلة نعي الشعر المغربي» فأعتبرها فرية لا تصدر إلا عن تجاهل أو غياب متابعة لما يطبع مشهدنا الشعري من حيوية غير معهودة، تنخرط فيها أجيال وحساسيات شعرية مختلفة ومتنوعة...

أما عن مسألة تلقي الشعر، فاسألوا المدرسة، والجامعة... هناك العطب. هناك لا يتعلم الناس ضرورة القراءة، وضرورة الشعر والإبداع.

ودورنا، أيضا، في بيت الشعر أن نسهم في تصحيح هذا العطب ونتائجه التربوية والمعرفية الخطيرة.

ما هي طبيعة القضايا التي تعالجها في شعرك؟ والقضايا التي لم تحظ منك بالعناية والتأمل والمجادلة؟

• قضيتي الكبرى هي: الإنسان.. الإنسان، ككائن، وكوجود، وكمصير.

الإنسان في صراعه الأبدي من أجل البقاء. في منازعته الموت وتصالحه معه. الإنسان في هشاشته وقوته. حزنه وفرحه. حبه وكراهيته. أمله ويأسه...

ومن أجل ذلك أرهف السمع إلى لغتين: لغة الجسد، ولغة الروح.

■ **التقاه بالرباط: يونس إمغران**

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

المثقف المتعالي

*** كنت أقرأ حوارا للمفكر المصري الراحل محمود أمين العالم أجرته معه مجلة «المستقبل العربي» قبيل وفاته، فأثارني حديثه عن المفكر المصري الآخر عبد الرحمن بدوي الذي تتلمذ على يديه، و تحت ناظريه، وتغذى على موائد أفكاره ومشروعه الفلسفي المتميز.. قال محمود أمين العالم أن بدوي كان متعاليا إلى حد لا يطاق، وأن شخصيته كانت جافة و حادة.

والواقع أن كلام العالم عن بدوي قد لا يحمل أي مفاجأة أو جديد بالنسبة لمن تعامل يوما ما، أو قادته ظروف ما إلى مجالسة أو لقاء مفكر موسوعي أو متميز في تخصصه.. ذلك أن أغلب هؤلاء المفكرين والمثقفين الكبار (إذا صح القول) يتملكهم – بفعل تأثير نجوميتهم الأدبية وسرابها الخادع – إحساس عميق ومرضي بالتعالي واحتقار الآخرين، وهو ما يدفعهم إلى اعتقاد أنفسهم شموسا تدور حولها باقي الكواكب، بل وكل الكائنات الأخرى الحية والجامدة.

لقد كان عبد الرحمن بدوي رحمه الله مفكرا عظيما، وفيلسوفا عميقا، ومثقفا متنورا، وعالما مجددا.. ولكنه أيضا كان فظا متعاليا، وكائنا جافا، حسب تلميذه محمود أمين العالم رحمه الله.. مع العلم أن الفكر العميق والمتجدد، والعلم الواسع والممتد، يقابله أو لنقل بعبارة أدق، يفرزان وينتجان خلقا رفيعا، وسلوكا أنيقا، وتعاملا لينا لبقا رحيما.

حديث العالم عن أستاذه بدوي أيقظ في ذاكرتي حدثا شبيها.. وكان هذا الحدث مؤرخا بتاريخ 1993، يومها كنت قد بدأت في شق مسيرتي الصحفية، بمباركة وتشجيع زملائي وأساتذتي، وهو ما أغراني وحفزني لمقابلة بعض الأسماء التي نجحت في صناعة بعض الأحداث السياسية والنقابية والثقافية، ومحاورتها حول قضايا تشغلها، وترهن واقعنا السياسي والثقافي إلى أبعد الحدود.. وفي هذا السياق اتصلت هاتفيا بمفكر مغربي غزير المعرفة، وخبير في فك رموز القضايا الدينية والفلسفية المعقدة والمتشابكة، بل كان مفكرا تجاوز صيته حدود المغرب إلى الخارج العربي والأوروبي والأمريكي.

تحدث إلي مفكرنا المغربي بجفاء وصرامة، ودعاني إلى مقابلته مساء بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.. التقيته وتصفح نسخة من المجلة التي كنت عضو هيئة تحريرها بكثير من الاهتمام والحذر حتى ارتبت في الأمر، وقلت في نفسي متسائلا «هل زرع رئيس التحرير عبوات ناسفة بصفحات المجلة، ووجهها بالتالي إلى مفكرنا بهدف اصطياده ؟».. لكن المفاجأة الحقيقية والعبوة الناسفة والماحقة أتتني من صاحبنا الغزير المعرفة، والشهير لدى الخاص والعام.. قال لي مفكرنا المغربي ومثقفنا الأصيل بتعال وحدة «إن مجلتكم الفتية تحمل بوادر مشروع ثقافي وحضاري جدير بالتنويه والتشجيع، لكن لا يمكنها إجراء حوار معي» قلت له مستغربا «لماذا؟» فأجابني ببساطة ودم بارد «لأن كل الذين حاورتهم في الأعداد السالفة، ليسوا من مستواي، ولا يمثل أي أحد منهم قرينا لي أو ندا».

لقد صعقت بإجابته، ولفتني دائرة من الدهشة والغثيان.. وانسحبت من عوالم الكلية الكئيبة، وفضاءاتها الرطبة، وأنا أتساءل في داخلي «ما جدوى الفكر الذي لا يرتقي بصاحبه نحو قيم التواضع، ونكران الذات، والإعتراف بالآخر، والمشاركة في بناء صروح التعايش والتسامح والتعاون الإنساني».

الطريف والعجيب في الأمر، أن صاحبنا المتعال والحاد الطبع، توجه بمشروعه الفكري والفلسفي فيما بعد، إلى تقعيد نظرية الأخلاق وتفعيل منظومتها من خلال التصور الإسلامي والفلسفة الوضعية.. إنها مفارقة لا يفسر ألغازها إلا التعالي الثقافي وجحوده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيت الحكمة

أحمد لقصور

الترجمة والمستقبل

*** ما يزال إحداث بيت الحكمة في عهد المأمون خلال ما يسمى بالعصر العباسي الزاهر حدثا تاريخيا مؤسسا مكن العرب والمسلمين من الانفتاح على ثقافات وعلوم الشعوب الأخرى... وكانت الترجمة من الإغريقية والفارسية والهندية أداة استراتيجية لامتلاك ناصية العلوم والآداب والانطلاق مما انتهى إليه الآخرون، وكذا حفظ الذاكرة الإنسانية بواسطة اللغة العربية التي كانت لغة العصر آنذاك.

من ثمة، شيد المسلمون بالترجمة أصرة الصلة بينهم وبين مستقبلهم، وضمنوا حياة مستقبل الإنسان من خلال إنقاذ الكنوز الفلسفية والعلمية والثقافية من الضياع. كانت الترجمة وسيلة فعالة لتشييد الذات العربية الإسلامية، وعبرها المساهمة في التشييد الجماعي للذات الإنسانية في شموليتها. ولأمر ما كانت أزهى عصور الفكر والعلم متساوقة مع الحركة الكبيرة والمثمرة للترجمة. ولنا في علاقة الفكر الفرنسي بالفكر الألماني مثالا تاريخيا على ذلك. وهذا ما يدفع إلى ضرورة التخلص من وهم الهوية الواحدة العذراء المكتملة والقول بالهوية الأرضية – الإنسانية المتعددة – المتكاملة. ذلك أن الأصل اللغوي ما هو إلا شعلة بداية الحياة في الأفكار والمفاهيم والمبادئ وغيرها، لأنها تحيا حيوات أخرى في لغات تضيف إليه وتعيد إنتاجها وتجدد صلتها بها. لن تكون الترجمة ترجمة لأصل ماضي مكتمل، وإنما هي ترجمة تنفتح على المستقبل وتبذر بذورا سيقطف ثمراتها القادمون من قراء ومهتمين ومترجمين محتملين، كما أنها تزرع الحياة في ما هو حاضر لينمو ويكتمل في المستقبل القريب أو البعيد.

إن كل ترجمة هي جواب على سؤال مستقبلي وآني، وهي مفتاح سيستعمل لفتح أقفال العقل والفكر التي سيستعصي حلها عاجلا أم آجلا. ولعله من المؤسف أن من شيدوا بيت الحكمة أيام عز المسلمين صاروا في أواخر قوائم الأمم التي تهتم بالترجمة. وجاء تقرير أخير حول الترجمة ليعري سوأة الأمة التي نزلت عليها سورة «اقرأ»، حيث تتفوق إسرائيل على مصر، وتفوق إسبانيا جميع الدول العربية مجتمعة من حيث عدد الكتب المترجمة. فالترجمة إلى العربية مثلا ما هي إلا تعبير عن إرادات فردية في الغالب تجيب على اهتمامات وأسئلة وليدة زاوية نظر هؤلاء الأفراد، أمام ضعف و شبه غياب زاوية نظر جماعية للترجمة كاستراتيجية لضمان موقع قدم في المستقبل وفي تاريخ الأمم والشعوب. ليست الترجمة نقلا أو تبليغا من لغة إلى أخرى.إنها انتقال وتحول وتجدد واختلاف وتلاقح وبحث عن الدوام والحياة في ثقافات أخرى وفي مستقبل آخر.

«فيه ما فيه»
أو حدائق جلال الدين المولوي الرومي

رشيد بلوح*

ولد هذا الرجل حوالي 603 هجرية، في بلخ بأفغانستان، وبسبب الاجتياح المغولي تركت أسرته موطنها لتنتقل إلى بغداد ومنها إلى قونية في تركية، استفاد من عناية والده والمحيط العلمي الذي كان يحفه إلى أن أكمل دراساته في الفقه والشريعة، الأمر الذي شجعه على التنقل بين الحواضر العلمية في تلك المرحلة إلى أن التقى بشمس الدين التبريزي، الرجل الأمي الذي سيكون عامل التحول الأعظم في شخصية جلال الدين، حتى صار من كبار العارفين وشعراء الحب الإلهي، من أبرز آثاره ديوانه الضخم (المثنوي المعنوي). توفي جلال الدين المولوي بمدينة قونية عام 672 هجرية.

يعتبر جلال الدين من أثمن الكنوز التي اكتشفها المستشرقون، لذا استقبل الغرب روحه بتعطش لا مثيل له، فمنذ أن نشر الأمريكي كولمان باركس أول ترجمات الرجل والأمريكيون يتعلقون به ويعتبرونه نافذة للأمل والحب.

أعطت (اليونسكو) لعام 2007 اسم (عام مولانا جلال الدين الرومي)، واستحدثت (وسام مولانا) تكريما لرجل المحبة، كما شهدت كل قارات العالم خلال 2007 مؤتمرات ومحاضرات بالمناسبة، وأصدرت الكتب والمقالات بكل اللغات، بينما أصدرت الولايات المتحدة الأمريكية طابعا بريديا يحمل صورة جلال الدين، ولم تتردد المغنية الأميركية مادونا في الاقتباس من شعره.

قد يرجع هذا الانتشار الكبير لجلال الدين المولوي في كون عصرنا يلتقي مع عصره في مشترك أساسي هو استباحة العالم الإسلامي من قبل القوى الغاصبة، فلما كان مولانا في السنوات الأولى من عمره عاش بقلبه محنة الاجتياح المغولي لحواضر العالم الإسلامي في أفغانستان وإيران والعراق.

رجل وفكرة:

في الحقيقة لم يكن كلام جلال الدين أفكارا بالمعنى الجامد للأفكار، بقدر ما كان خلا صات لمكابدات روحية، فمنذ أن التقى أستاذه شمس التبريزي وهم الكمال يؤرقه، لذلك شبه الإنسان بالناي الذي اقتلع من القصباء ليظل يكابد معاناة مفارقة موطنه من خلال ألحانه الحزينة.

فالحس المرهف لإنسان مثل جلال الدين المولوي الرومي لم يكن ليعيش عصره دون أن يلتقط منه أكثر لحظاته إيلاما وأشرقها جمالا، لذلك تجد الرجل يتنقل في آثاره بين محوري الألم والجمال: ألم الفراق، فراق موطنه بلخ وفراق أهله وفراق شيخه شمس التبريزي وهو أشد فراقاته إيلاما على الإطلاق، لما خلفه في نفسه من جروح وأفاض في قلبه من معاني الوفاء والتعلق، فقد كان شمس معبره إلى الفتح الروحي الأكبر. ثم ألم المعرفة، فجلال الدين يعتقد أن الكون خلق بهدف المعرفة، معرفة الخالق عز وجل، وتجده يردد باستمرار الرواية التي تقول: (خلقت الكون لكي أعرف)، والمعرفة عند الرجل تبدأ من

الإنسان، ويفسر ذلك انطلاقا من مقولة: (من عرف نفسه فقد عرف ربه)، فلا مسافة بين الإنسان وبين ربه إلا مسافة نفسه، لذلك قالوا: (النفوس ميادين السلوك) يقصدون ميادين السباق نحو معرفة الله عز وجل والقرب منه.

أما الجمال في آثار مولانا فتترجمه تلك التعابير الصادحة بروعة الوجود وعظمة الخالق سبحانه، فجمال المخلوقات هو دليل على جمال الخالق وتجل له، خاصة عندما ينظر إلى الخلق فينتقي من الملكوت أبهى الصور ليقنعك بأن الخالق واحد و أن خير ملجأ تعرض فيه ضعفك ويأسك هو بين يدي الله عز وجل.

يروي الظمأ:

عندما اختار الغرب طريق المادة، اصطدم مع أصالة الوجود الإنساني، إذ سرعان ما تعالت الأصوات تدعو إلى إعادة الاعتبار للروح، في هذا السياق يأتي استقبال الإنسان الغربي لأعمال جلال الدين، تقول الأمريكية فيليس تيكيل المحررة بمجلة بابليشار ويكلي، وهي مجلة للإصدارات الأدبية، إن شعبية الرومي «تعود إلى ما نعانيه من ظمأ روحي كبير». لقد وجد الناس في قراءة مضامين مولانا المترجمة إرواء مناسبا لذلك العطش الروحي الرهيب الذي يعانونه، وربما هذا ما دفع الشاعر الألماني هانز مينكي إلى القول بأن شعر الرومي هو «الأمل الوحيد في الأوقات المظلمة التي نعيش فيها».

لم يوفق جلال الدين الرومي فقط إلى إرضاء المطلب الروحي للناس، بل استطاع كذلك أن يؤسس في الغرب وعيا يؤمن بالبعد القلبي في الإنسان وضرورته، كما أعطى هذا الرجل القادم من زمن المغول وسقوط بغداد أن يمد جسر المحبة بين الأمريكيين والمسلمين، خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر التي كانت سببا للإقبال المتزايد على ترجماته، ولا يستبعد أن تكون أفكار الرومي عتبة مستقبلية للثقافة الغربية تلج منها إلى عالم الإسلام، فهي أفكار تجمع بين التأمل العقلي والنظرة الروحية وتروم الانسجام بين الذات والكون.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب (فيه ما فيه)

هو عنوان لمجموعة من النظرات التي باح بها جلال الدين المولوي الرومي في مناسبات مختلفة، فأخذها عنه مريدوه، ويرجح أن ولده سلطان ولد هو مدونها وجامعها بعد وفاة والده، وسميت كذلك ب(مقالات مولانا) وب(الأسرار الجلالية)، واعتبر الباحث الإيراني بديع الزمان فروزنفر أحد كبار شراح جلال الدين الرومي قراءة (فيه ما فيه) شرطا أساسيا لفهم (المثنوي) ديوان جلال الدين الرومي.
من أشهر كلام أهل المعرفة قولهم: «إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»، في اعتقادي يمكن تذوق (فيه ما فيه) في سياق هذا الكلام، فمضمون الكتاب وشكله هما استجابة لرغبة جلال الدين الملحة في تجاوز حدود الأشكال، فهو ينطلق من واقعة أو آية قرآنية أو حديث ليغوص في أعماق المعاني، مستعينا بالأمثلة السهلة التي يتناولها من حياة الناس البسيطة، فلا تستغرب حين ينتقل بك في سلاسة ولطف من الحديث عن خبزك وآنية صغيرة في مطبخك أو حذائك إلى الكلام عن الملكوت الأعلى..هكذا يفهم العارف الكون ويراه (وإن كل شئ إلا يسبح بحمده). وقد نجح جلال الدين البلخي في نقل هذا التناغم الكوني من الإحساس والرؤية إلى اللغة، وهو إنجاز يجعلك تحب جلال الدين المولوي، ليس لأنه حقق لك متعة معرفية، بل لأنه أشعرك بحجم الفهوم التي صدر عنها، وجبال المدارك التي تئن روحه بحملها.
ولأنه أصبح محبوبا تروج بقوة هذه الأيام ترجمات آثاره إلى كل لغات الدنيا، إلا أن نصيب العربية من كلام جلال الدين لا يزال للأسف ضعيفا، رغم أن جلال الدين ذاق لذة فتحه الروحي صاح بأعلى صوته: «أمسيت تركيا وأصبحت عربيا» تعبيرا عن فتح لغوي أشعلته أشواقه الروحية، ولا نخفي أن ترجمة جلال الدين الرومي تعد من أصعب الأعمال، لأن المترجم يجد نفسه بإزاء لغة موصولة بالأسرار، وكتابه (فيه مافيه) من آثاره المشبعة بالإشارات العرفانية، لتقريبه يمكن مقارنته ب (الفتح الرباني) للعارف عبد القادر الجيلاني. نقترح من (فيه مافيه) هذه المقاطع، فلننصت إليها:

العدو

جاءت جماعة من الكفار إلى عمر رضي الله عنه بكأس ملئ بالسم، فقال لهم: ما هذا ؟ أجابوه: «هذا يعطونه لمن أرادوا قتله، أو لعدوا لم يقدروا على قتله بالسيف، فيكفي أن يتجرع منه قطرة واحدة ليموت في صمت»، قال لهم عمر: «هذا شئ جميل، أعطوني هذا السم لأشربه ففي داخلي عدو خطير لا أستطيع قتله بالسيف، وليس في هذه الدنيا من هو أكثر منه عداء لي»، قالوا له:» إنك لن تحتاج لشرب كأس كله، قطرة واحدة منه تكفي، فهذا السم يكفي لقتل مائة ألف»، أجاب عمر رضي الله عنه: « ذلك العدو الذي أقصده ليس شخصا واحدا إنه مائة ألف عدو، وقد خرب حياة مئات الآلاف»، فأخذ عمر رضي الله عنه الكأس وشربه دفعة واحدة، الجماعة الحاضرون لما رأوا ذلك الموقف الرهيب، أسلموا جميعهم مرة واحدة، وقالوا لعمر: «إن دينك حق»، فقال لهم عمر: «لقد أسلمتم جميعا ولكن هذا الكافر لم يسلم بعد»..إن إيمان عمر هو إيمان الصديقين وزيادة، وفي كلامه لا يقصد بالإيمان هذا الإيمان العام، بل يشير إلى إيمان الأنبياء والخواص، الذي هو إيمان عين اليقين..

ريح وماء

كان حسام الدين الأرزنجاني رجلا متكلما يجيد فنون الجدال والمناظرة، ولا يقدر أي خصم على إفحام آرائه، إلا أن حب الله ملك قلبه فهجر مجالس الجدال والمناظرة ليجلس مع الدراويش، وقد قيل: «من أراد أن يجلس مع الله فليجلس مع أهل التصوف»، إن نسبة أحوال الدراويش بأحوال المجادلين كنسبة الجد بلعب الأطفال، قال تعالى: (إنما الحياة الدنيا لعب ولهو..)، فحين يبلغ الإنسان ويكبر لا ينبغي له أن يلعب، وإذا لعب يجب عليه أن يستتر حياء من الناس...
إن تلك العلوم والقيل والقال وهوس الدنيا هي بمثابة ريح، أما الإنسان فهو تراب، وحين يختلط الريح بالتراب يؤذي العيون ويسبب للآخرين الإزعاج. أما الآن فكلما استمع حسام الدين إلى كلام ما يبكي، تفيض دموعه منهمرة كالماء، يقول عز وجل: (ترى أعينهم تفيض من الدمع).. بدل الريح، يلتقي الماء بالتربة، فتزهر الأرض بالورود والرياحين وفي كل بقعة تنتشر الخضرة وتعم الخيرات، إن طريق الإحسان توصل إلى كل المتمنيات كيف ما كانت، سواء النصر على جيش أو الوصول إلى ملك، أو تسخير خلائق أو تفوق على الأقران أو الفصاحة، والسائرون في طريق الإحسان لا يشتكون ولا يتأففون، على عكس الطرق الأخرى التي لا يتحصل منها أي شئ من المتمنيات، وإذا حصل شئ بسيط لم يكن

كالمراد..

الجولة

قال تعالى: «قل سيروا في الأرض ثم انظروا كيف كان عاقبة المكذبين»، لم يكن سيرك في الأرض من أجله، بل كان من أجل نفسك وطعامك، وهما الحجاب الذي منع رؤيتك إياه. تماماً مثل ذلك الشخص الذي دخل السوق بنية البحث عن سلعة واحدة وكان مجداً في بحثه، إنه لا يرى أي شيء آخر غير مرغوبه، يرى خيال الآخرين فقط لا حقيقة شخوصهم، كذلك حين تطلب مسألة في كتاب، تمتلئ حواسك كلها بمطلوبك فتقلب الورقة تلو الأخرى بحثا عنه، ولا ترى في الكتاب أي شيء آخر.

المحبة

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ما فضل أبو بكر الناس بكثرة صلاة ولا بكثرة صيام ولكن بشيء وقر في صدره»، أي أنه فضل بالمحبة، فعندما توضع الأعمال يوم القيامة في كفة الميزان وتوضع المحبة في الكفة الأخرى، ترجح بها المحبة، فهي لا يسعها ميزان، إذ الأصل هو المحبة، وإذا رأيت في قلبك نبتة المحبة فنمها واستزد منها لأنها رأسمالك، ورأس المال إذا لم ينم نقص، وقد قيل في الحركات بركات.. أنت لست أقل شأنا من الأرض التي كلما قلبت أعطت وكلما أهملت قستْ..

الإسطرلاب

الإنسان إسطرلاب الحق، والإسطرلاب لا محالة يحتاج إلى منجم عارف كي يستعمله، ألم تر التاجر يعرض الإسطرلابات في دكانه إلا أنه لا يستفيد منها، إذن الإسطرلاب مفيد في يد المنجم فقط، وقد قيل: «من عرف نفسه فقد عرف ربه»، الإسطرلاب مرآة الأكوان وهو يشبه وجود الإنسان المنجذب للحق قال تعالى «ولقد كرمنا بني آدم»، إن الإنسان الذي يتعرف إلى ربه ويسعى باستمرار إلى معرفته يمكنه من خلال إسطرلاب وجوده أن يرى تجلي الخالق عز وجل وجماله الذي لا مثيل له لحظة بلحظة، ولن تخلو مرآته بتاتا من ذلك الجمال.. لذلك كان لله تعالى عباد ألبسهم حلل الحكمة والمعرفة والكرامة، وقد يخفيهم عن أنظار الخلق غيرة عليهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفكر

لا يمكن مؤاخذة الناس بأفكارهم الكامنة في دواخلهم، إنها عالم لطيف، يقولون: «نحن نحكم بالظاهر والله يتولى السرائر»، إن الخالق هو الذي أوجد تلك الأفكار بداخلك وأنت لن تستطيع إبعادها عنك ولو بذلت كل الجهد، لأنها موجودات غيبية، لا شكل ولا حجم ولا لون لها، وهي دليل على عظمة الله تعالى خالق الغيب والشهادة.
تلك الأفكار الكامنة في باطن الإنسان تشبه تماماً الطيور المحلقة في السماء، أنت ليس بمقدورك بيعها، إذ التسليم شرط البيع، لذلك فالأفكار المختبئة في باطن الإنسان لا يمكن الحكم عليها بالكفر أو الإسلام، لأنها بدون صفة ولا عنوان، لا يعقل أن يقول قاض ما لمتهم: «أنت نويت فعل كذا أو ترك كذا، تعال أقسم أنك لم تنو كذا».
عندما تترجم الأفكار إلى أقوال حينها يمكن الحكم بالكفر أو الإسلام..

اطلبوا من الله ..!

علّم أحد الآباء ابنه الصغير منذ شهوره الأولى أن يطلب ما يريده من الله تعالى، وهكذا كلما بكى الصغير من أجل حاجة، أمره والده أن يطلبها من الله تعالى، فيقول الصغير يا الله أعطني كذا، فكان الوالد يسرع بتلبية طلب صغيره في الحين، استمر الأمر لوقت طويل، إلى أن جاء يوم خرج الأب والأم لحاجة وتركوا الصغير لوحده في البيت، فاحتاج الصغير إلى الطعام ولم يجده، وكما عوده والده قال: يا الله أريد طعاما، وفي الحال استجاب له ربه فأنزل إليه ما يكفيه من الطعام. لما عاد الوالدان من الخارج، سألته أمه: ماذا أكلت يا و لدي؟ فأجابها أكلت كذا وكذا، فسألوه ومن أين جاءك؟ أجابهم: أحضره لي الله تعالى ..في تلك اللحظة، شكر الأب المولى عز وجل قائلا: الحمد لله الذي أوصلك إلى هذا المقام، ووهبك الاعتماد عليه والثقة به.

إثبات ونفي

ليست كل المشانق من خشب، المنصب والجاه والدنيا مشانق عظيمة كذلك، حين يريد المولى سبحانه الانتقام من أحد ما يعطيه منصبا عظيما وملكا كبيرا كما أعطى لفرعون والنمرود وأمثالهم، وضعهم الحق تعالى في تلك المشانق حتى يطلع الخلائق على قدرته ويعرفهم بنفسه، لقد خلق المولى تعالى الكون لكي يُعرف أحيانا باللطف وأحيانا بالقهر، فهو ليس بالملك الذي يمكن أن يعرف به شئ واحد، فلو عرفته كل ذرات الكون لكانت قاصرة في التعريف به سبحانه، لذلك فكل ذرات العالم تظهر الحق تعالى وتدل عليه صباح مساء، فهناك من الخلق من يعرفونه ويحرصون على تلك المعرفة، وهناك غافلون عن الحق ولو كان الحق ثابت الظهور، فمثلا حين يأمر الأمير بضرب أحد المذنبين، فبالرغم من أن أثر أمر الأمير يظهر من صياح المضروب وتألمه، فالناس جميعا يعلمون أن منفذ الأمر، أي الضارب كذلك محكوم بأمر الأمير

ومظهر له.
إن الذي يثبت وجود الحق مُظهر دائم له، والذي ينفي وجوده مُظهر له أيضا، لأن الإثبات بدون نفي لا معنى ولا لذة فيه، فإذا كان مناظر في مجلس ما يناظر بدون وجود معارض ينفي كلامه، فلا مجال أصلا للمناظرة ولا معنى للإثبات، فالإثبات يكون جميلا حين يقابله النفي، إذن فالكون محفل لإظهار الحق، ولن ترى فيه الجمال إلا بوجود مثبت وناف للحق وكلاهما يثبت وجوده عز وجل.

قيمتك

قال أحدهم في محضر جلال الدين الرومي: لقد نسيت شيئا، فأجابه جلال الدين: هناك شيء واحد فقط في هذا العالم لا ينبغي نسيانه، إذا نسيت كل شئ ولم تنساه فلا ضرر في ذلك، وإذا نسيته وتذكرت كل شيء فكأنك لم تفعل شيئا، مثلا إذا أرسلك ملك إلى مدينة من أجل أداء مهمة معينة، فذهبت إلى تلك المدينة وأديت مئات المهمات إلا تلك التي كلفك بها الملك، فكأنك لم تؤد أي عمل، ألا ترى أن الإنسان جاء إلى هذا العالم من أجل هدف محدد، وعدم أداءه لذلك العمل يعني أنه لم يفعل شيئا.
يقول سبحانه وتعالى: (إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا)، انظر كم من الأعمال التي تصدر من الأرض: أحجار تتحول إلى ياقوت وجبال تصبح ذهبا وفضة، أراض تزهر بالورود، وفوق ذلك كله فالأرض تستر العيوب، عمل واحد فقط لا يأتي منها، إنه عمل يأتي فقط من الإنسان:(ولقد كرمنا بني آدم)، لم يقل ولقد كرمنا الأرض والسماء، وإذا قام الإنسان بذلك العمل تنتفي عنه صفتي الجهل والظلم.
إذا قلت: إنني أقوم بأعمال كثيرة غير ذالك العمل، أقول لك بأن الإنسان لم يخلق لذلك، أنظر مثلا إلى شخص أخذ سيفا هنديا غالية القيمة من تلك السيوف التي توضع في خزائن الملوك، وقال إنني لن أترك هذا السيف معطلا، فبدأ يستخدمه في قطع اللحم، أو الذي أخذ قدرا ذهبيا واستعمله لطهي الطعام، ومثلهما من أخذ سكينا مرصعا بالجواهر ودقه في الحائط وعلق عليه القرع.. أليست هذه السلوكات مضحكة ومؤسفة.
لقد أعطاك المولى الكريم قيمة عظيمة للغاية، ألم تسمع لقوله سبحانه وتعالى: (إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة)، وقال الشاعر: (قيمتك أكبر من كلا العالمين، فما ذنبي إذا لم تعرف قيمتك، إذا فلا تبع نفسك رخيصا فأنت غالي)، أما إذا احتججت قائلا: (إني أشتغل بأعمال كبيرة، كالفقه والحكمة والمنطق والفلك)، أجبتك بأن كل هذه العلوم وجدت من أجلك، ولخدمة وجودك وحفظ حياتك، فهي فرع وأنت الأصل فإذا كان الفرع بكل هذا التنوع والتشكل العجيب، فكيف بالأصل وما يخفيه من عجائب وكنوز..

*صحفي وباحث في الثقافة والأدب الفارسي (قطر)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غذاء الصباح

«وضع البن
في الفنجان
وضع اللبن
في فنجان البن
وضع السكر
في البن باللبن
مع ملعقة صغيرة
أدار
شرب البن باللبن
وأعاد وضع الفنجان
دون أن يكلمني
أشعل
سيجارة
عمل دوائر
بالدخان
وضع الرماد
داخل المرمدة
دون أن يكلمني
دون أن ينظر إلي
قام
وضع
قبعته على رأسه
لبس معطفه الشتوي
لأن السماء أمطرت
وذهب
تحت المطر
دون كلام
دون أن ينظر إلي
وانا أخذت
رأسي في يدي
وبكيت.»

■ ترجمة الغالب اليزيد
من ديوان: أحاديث
للشاعر الفرنسي جاك بريفير

حدود النص وحدود التأويل

قراءة الكرامة ومستويات التساند

د. محمد بازي

تقديم:

يرتبط التأويل بالمعرفة من زاويتين: زاوية البحث في موضوع ما عن حقائق أو معارف مجهولة لدى المؤوِّل، حيث يحفزه الإحساس بغرابتها أو حاجته إليها لغاية دينية أو دنيوية للتنقيب عنها. إنها معرفة هدف لذاتها. أما الزاوية الثانية فهي التي يرتبط فيها الفعل التأويلي بمعرفة يمتلكها المؤوِّل، أي مجموع العناصر والأدوات الذاتية، والعلوم المرجعية، والمسارات المنهجية التي يستعين بها للتعامل مع موضوعه التأويلي والبحث عن ضالته، فهي معرفة أداة، ووسيلة لاكتشاف معارف جديدة، ستصبح فيما بعد وسائل تمهد له السبيل لمعرفة أخرى تكون موضوع بحث.

من هنا فتجربة التأويل هي دوران لولبي بين المعرفة الأداة والمعرفة الموضوع،للوصول عبر النصوص إلى حقائق الظواهر من حولنا. إن كل خطاب تأويلي هو نتاج تفاعل حقيقي بين المؤوِّل وموضوعه-نصا كان أو ظاهرة من الظواهر- إنه اشتغال يسعى إلى امتلاك معرفة ما، أو الإجابة عن أسئلة مقلقة، أو تدبير افتراضات أو تخمينات أو حدوس معينة. ولابد أن يخترق هذا التأمل التأويلي ظواهر الأشياء نحو موازياتها الباطنية، بعد امتلاك معرفة - أداة تكفي لإضاءة مجاهل الطريق وتجاوز العوائق.

نود في هذه المقاربة المتواضعة أن نسهم في تجلية جانب هام من جوانب الممارسة التأويلية التي تتخذ موضوعا لها الظواهر النصية، وهو تساند الآليات القرائية النصية وموازياتها السياقية في أي استعمال تأويلي، وهو ما كشفنا عنه في تحليلنا لخطابات تفسيرية عديدة وأخرى متعلقة بالشروح الشعرية. ونقدم هنا مقاربة لخطابين يؤولان نصين منقبيين(كرامتين)، وهما لباحثين مغربيين معاصرين: الأول لعبد الفتاح كيليطو والثاني لمحمد مفتاح، وذلك لتأكيد الطرح الذي ندافع عنه وهو أن التأويل مجموعة أفعال تساندية تتبادل العون، وتنفتح على بعضها البعض، خالقة ما يشبه ورشة عمل قرائية، هي منطلق الفهم والإفهام، إذ إن كل تأويل هو تعرف على المؤشرات البنائية النصية: لغة، وتراكيب نحوية، وبلاغية، وعلامات، ورموز. وبعدها يتم الانفتاح على قنوات سياقية خارجية، تمد بها العلوم المرجعية مثل علم اللغة، وعلم النحو، وعلم البلاغة، وعلم العلامات، وعلم التاريخ، وعلم النفس، والنصوص الغائبة، وملابسات وظروف إنتاج النص، وأحواله العامة والخاصة، وكل مادة لها سبيل للدخول إلى فضاء القراءة التأويلية، لترفدها وتدعمها وتوسيعها و إغنائها.

نهدف من وراء هذا الطرح اقتراح تأويلية بديلة للمنهج الأحادي، موجودة في الخطابات التأويلية، قديمة وحديثة، فللنص دوما امتدادات فيما هو خارج عنه، وكل عمل تأويلي هو تأسيس لجسور واصلة بين مقومات الدلالة في النص وبين كياناتها المختلفة خارجه، وعليه يكون الاشتغال التأويلي في تساند آلياته بحرا للمعنى تسبح فيه جزائر الثقافة المختلفة، بما فيها جزيرة النص وجزائر موازياته الخارجية، من علوم ينفتح عليها المؤوِّل، وخطوات منهجية وأفكار وتصورات، في الحدود التي تخدم القراءة وتحافظ على انسجامها. ومعنى هذا أن هناك قيودا وضوابط عاصمة من الهذيان، منها الأعراف والمواضعات اللغوية، وانسجام المعاني المبنية مع قصدية النص، ومع ملابسات السياق المؤطر لتجربة الإنتاج وحدود التعاقد التأويلي الذي يحدده النسق الثقافي العام أو العلم المتخصص بالمجال الذي يتم فيه التأويل والفهم.

ولتأكيد ما سبق سنحاول الوقوف على الآليات المضمرة العاملة في تأويلية النص المنقبي، عسى أن نبني منها ملامح نموذج قرائي، يحررنا من قواعد مؤسسة المنهج الصارمة والتي توظف، في بعض الأحيان، قسرا على أنظمة النصوص.

1- حدود النص

مفهوم النص شائك وملتبس وعائم، قُدمت بصدده تصورات متباينة، وذلك لارتباطه بحقول معرفية مختلفة، من لسانيات وسيميائيات ونظريات نصية. وهو مفهوم يثير مفاهيم مجاورة له، مثل الخطاب، والأثر الأدبي، وإشكالية النصوص الشفوية وغيرها.

1-1- النص والخطاب

انطلقت تحديدات الغربيين للنص من نوازع وموجهات عديدة، ولذلك تباينت تعريفاتهم، وسنحاول أن نعرض بإيجاز لبعض تلك التصورات، سواء التي تعتبر النص والخطاب شيئا واحدا أو التي تفصل بينهما فصلا تاما.

نجد في معجم كريماس وكورتيس التحديدات التالية1:

أ- إذا اعتبرنا النص ملفوظا فإنه يختلف مع الخطاب تبعا لمادة التعبير المستعملة: الخطية في النص، والصوتية في الخطاب.

ب- يُستعمل النص مرادفا للخطاب، وبالتالي لا نجد أي اختلاف بين سيمياء النص وسيمياء الخطاب.

ج- يُعرف النص من منظور لساني بأنه مجموعة السلسلة اللغوية غير المحدودة، وهو اختيار وإعادة لوحدات معينة.

د- يستعمل مصطلح النص بمعنى المتن،عندما يكون الموضوع المختار مجموعة من الوثائق المعروفة أو الشهادات أو عمل كاتب.

يتضح من الإشارات السابقة أنها لا تلغي التطابق بين المفهومين(النص-الخطاب)، من حيث كونهما ممارسة دالة على الاستعمال اللغوي، أو يمثلان مجموعة من المقولات اللسانية التي تتخذ متنا للتحليل. إلا أن التحديد (أ) يشير إلى مسألة الاختلاف بين النص والخطاب، بناء على مادة التعبير الخطية في النص والشفوية في الخطاب. إن النص مفهوم مجرد يحيل إلى الأنظمة اللسانية بمستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية، إنه متتالية جملية مرسلة بين باثين دالين، بين وقفتين تواصليتين، أما الخطاب فندركه من منظور الأولية الخطابية التي تحكم سياقه.

ضمن هذا التصور، تميز كريستيفا بين النص والخطاب، اعتمادا على مفهوم البنية، فالنص ممارسة دالة وصيرورة لإنتاج المعنى، فهو يُدرس باعتباره تبنينا، أي جهازا لإنتاج وتغيير المعنى، لا بنية جاهزة للمعنى فحسب. هذا التمييز بين النص والخطاب نجده كذلك عند ليتش وشورت عند تفريقهما بين بلاغة النص وبلاغة الخطاب، بناء على وظائفهما: الخطاب: وظيفة تواصلية والنص: وظيفة نصية.

إن النص مسجل من حيث هو تجل خطي، وهذه الخاصية الخطية هي التي تسمح بفك شفرته ومواده اللسانية، ويتم فان ذلك تمييزا واضحا بين المفهومين، فالنص هو البناء النظري التحتي المجرد لما يسمى عادة خطابا، فهو وحدة مجردة لا تتجسد إلا عبر الخطاب كفعل تواصلي وإنتاج تلفظي ونتيجة مسموعة ومرئية لهذا الموضوع التجريدي الذي هو النص.

إن تحديد مفهوم النص يكاد يكون عتبة ومدخلا ضروريا، عند كل من يريد تناول قضية نظرية، أو معالجة نصية وفق تصور منهجي محدد،فهو محور أي تنظير للأدب أو النقد، وهو موضوع الممارسة التأويلية. وتبعا لاختلاف التصورات، والمنطلقات المعرفية، والأيديولوجية، والمنهجية، اختلفت تحديداته، وكل منظر أو مؤوِّل يحاول أن يوسع أو يُكيِّف المفهوم ليستجيب لقضاياه النظرية والإجرائية كما سنرى.

1-2- النص واللا نص

إذا سلمنا بما سبق، فإن كل ما هو مكتوب يعد نصا، فالإعلان والمادة الإشهارية والمثل والتعليق الرياضي المكتوب أشكال نصية كذلك، من هنا فإن خاصية الكتابة فيما يبدو غير كافية للتمييز بين ما هو نص وما ليس كذلك. نحتاج إذا إلى عناصر ثقافية مميزة، فالكلام شفويا كان أو كتابيا لا يأخذ بعده النصي إلا داخل ثقافة معينة، بحيث ينضاف إلى المدلول اللغوي مدلول ثقافي. يتمتع النص بخاصيات إضافية وتنظيم فريد يعزله عن اللانص. و لا يعني هذا أن ما ليس نصا هو شكل لغوي مشوش وفوضوي، إذ يمكنه أن يتوفر على تنظيم معين، إلا أنه تنظيم لا يحمل بعدا ثقافيا، أي لا تنطبق عليه مجموعة من الخصائص النوعية، فنية وجمالية والتي اتفق على كونها معيار النصية من اللانصية داخل نسق ثقافي محدد.

وتبعا لهذا فما يمكن أن يعتبر نصا عندنا، قد لا يعتبر كذلك عند غيرنا، فـ«ألف ليلة وليلة» مثلا لم يكن كتابا معترفا بنصيته في الثقافة العربية القديمة، كما أن كثيرا من النصوص لا يعترف بنصيتها إلا إذا كانت صادرة عن مؤلف مشهود له بإنتاج النصوص، وهو ما يسميه كيليطو بـ«المؤلف الحُجَّة». من هنا نفهم دعوة جان موليتو إلى تشييد نظرية أدبية عامة تضع على المستوى نفسه كلا من الأدب الشفوي والأدب المكتوب، فالقول بنصية المكتوب ولا نصية الشفوي جعله يدعو إلى المحافظة على الطرفين معا، إذ إن الأنواع المكتوبة هي استمرار للأنواع الشفوية. ومن وجهة نظره، فإنه لا يمكن فهم الملحمة بعزلها عن منابعها الشفوية. وعليه فإن علم نصوص الأدب المكتوب وعلم خطابات الأدب الشفوي يتأسسان داخل معرفة شاملة بالإنتاجات اللسانية. وإذا كان لابد من التفريق بين النصوص المكتوبة والخطابات الشفوية فيجب البرهنة على أن الخاصيات الأساس للشكلين متباينة.

إن فرضية التمييز بين الشكلين لا أساس لها في نظره، لأنه لا يوجد فرق بين مثل شفوي ومثل مكتوب،وليس هناك أي تعريف يمكن تطبيقه على نصوص مختلفة كل الاختلاف كنص تراجيدي لراسين، مقال رياضي في جريدة أو تقرير عن ظاهرة بيولوجية مثلا، مما دفعه إلى الخلوص إلى أنه ليس هناك تعريف هام للنص بصفة عامة.

1-3- النص والأثر الأدبي

إذا كانت كريستيفا قد حاولت صياغة رؤية كلية للنص، نسقية ومتحررة وبنيوية ووظيفية ونظرية وإجرائية، ساعية إلى بناء علمية النص، باقتراح نظرية له عبر مفاهيم الممارسة الدالة والإنتاجية والتدليل والتناص والنص الظاهر والنص المولد، وكان جنيت قد طرح بدوره مجموعة من المفاهيم المرتبطة بالنص: التناص، ما وراء النص، جامع النص، النص الأعلى... فإن رولان بارت طرح مفهوم النص وأظهر تمايزه عما يسميه الأثر الأدبي اعتمادا على مفهوم اللذة، وأساس تصوراته هو استبعاد كل ماله علاقة بالأثر الأدبي، وفي كتاب درس السميولوجيا بيَّن الحدود بينهما انطلاقا من العناصر التالية: المنهج والأجناس والدليل والتعدد والسلالة والقراءة واللذة.

ليست الأسبقية الزمنية أساسا للتمييز بين النصوص والآثار الأدبية، فالنصوص لا ترتبط فقط بالفترة المعاصرة، كما أن الآثار القديمة تتضمن نصوصا، وكثير من الأعمال المعاصرة لا تعد نصوصا، وبالتالي فما يميز بينهما هو أن الأثر الأدبي قطعة مادية تتناولها اليد، وهو من الناحية المنهجية قابل للتصنيف والتجزيء، في حين أن النص تتناوله اللغة وهو غير قابل للتجزيء والتصنيف.

على مستوى النوع يتموضع الأثر ضمن حدود معروفة تسهل تصنيفه، وينحصر في مدلول محدد. أما النص فهو خارج التجنيس، يمارس لعبه ومراوغته لقوانين اللغة.

ويخضع الدليل في الأثر لمنطق غير رمزي أحادي وقابل للتأويل، أما النص فهو قائم على الرمزية وتعدد المعنى، لذلك فهو دائما مجاز وانتقال.

يحترم الأثر سلالته بانتمائه لمؤلفه، أما النص حسب التصور البارتي دائما، فهو يثور على سلطة الأب، غير قابل للتحديد. وترتبط قراءة الأثر بلذة الاستهلاك، أما النص فلذته في إعادة كتابته، حين تنصهر الآفاق الإنتاجية والتقبلية، وتندمج القراءة والكتابة في ممارسة دالة واحدة.

تتحقق النصية لدى بارت عبر مفهوم آخر وهو الكتابة، من حيث هي ممارسة قائمة على البحث عن المعاني المجازية، والقصد إلى اللعب واللاتواصل والخلخلة والتشويش والنشاط الرمزي وفعل اللذة. لا نحصل من كل هذه التمييزات التي أقامها بارت بين النص والأثر الأدبي على تعريف دقيق قائم على أسس بنيوية، ومعايير فنية تميز بها النص عن اللانص، وتلخص هذه

الفقرة من حواره مع موريس نادو إشكالية تحديد النص: «إن النص ما يزال يبحث عن ذاته، فقد اتخذ في البداية معنى سجاليا، وحاولنا مقابلته مع مفهوم الأثر، الذي بلي وتشوه، ومع ذلك فلا أعتقد أن بإمكاننا حاليا تحديد كلمة نص، إذ سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف، كل ما إمكاننا الآن هو أن نعمل على التقريب المجازي لمفهوم النص».

وتأسيسا على ما سبق فإن تحديد بارث للنص يقوم على تصوره الشامل للأدب، والنقد والكتابة والقراءة من خلال مفهوم اللذة، أكثر مما هو تحديد يرتكز على المستويات البنائية والجمالية والخصائص النوعية المفروض الاعتماد عليها.

1-4- مرونة المفهوم وإمكانات التكييف

في ظل الاعتبارات السالفة، فإن مفهوم النص يبدو مرنا، وقابلا لإدخاله ضمن تصورات نظرية ومنهجية مختلفة، تبعا لأهداف المؤول، وكذا موضوع الاشتغال والمرجعيات المعتمدة. ونقدم فيما يلي نموذجين تعريفيين لمفهوم النص لكل من سعيد يقطين ومحمد مفتاح، لإظهار حدود التوسيع والتكييف.

يقول يقطين: «النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجة، في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة».

يتخذ هذا التعريف من النقد السوسيولوجي مرجعا له، في بعديه البنيوي والإنتاجي، وهو تعريف جد متماسك في حدود الظواهر النصية المدروسة، وخطة العمل الكلية، فالنص بنية دلالية، من حيث انبناؤه على دوال ومدلولات، وتضمنه بنيات صرفية ونحوية وبلاغية قابلة للملاحظة والوصف. كما أن البنية النصية مشكلة من مجموع بنيات جزئية داخلية، وهو منجز داخل بنية نصية كبرى، تتفاعل فيها النصوص، تتقاطع وتتناص، وهي البنية الثقافية والاجتماعية.

أما البعد الإنتاجي في هذا التعريف، فيتمثل في كون العلاقات بين هذه البنيات قائمة على التفاعل والصراع، والبعدان البنيوي والإنتاجي يحققان للنص انفتاحه وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى، أو بنيات ثقافية واجتماعية. إن التعريف هنا محكوم بتصور السوسيو-سرديات على ثلاثة مستويات: البناء، والتفاعل، والبنيات السوسيو-نصية، وهو منسجم مع الجهاز النظري والمنهجي الذي يصدر عنه، ويهمنا هنا إيضاح قابلية المفهوم للتكييف والتوسيع.

أما محمد مفتاح فيعرف النص بأنه «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة». يؤكد هذا الباحث أن كل تعريف للنص يعكس توجها معرفيا ونظريا ومنهجيا معينا، وهو لا يتبنى تعريفا لسوسيولوجيا الأدب، أو للنظرية البنيوية، أو لتحليل الخطاب... وإنما يعتمد التركيب بين اقتراحات مختلفة لاستخلاص المقومات الجوهرية الأساس، فالنص مدونة كلامية، أي أنه كلام وليس إشارة أو حالا ناطقة، وهو حدث مرتبط بالزمان والمكان المحددين، يهدف إلى التواصل، وهو تفاعلي إذ يقيم علاقات تفاعلية بين أفراد المجتمع، وهو نظام منغلق خطيا، أي له بداية ونهاية،يوجد بين بياضين دالين. ثم هو توالدي،أي أن الحدث اللغوي فيه نتاج أحداث تاريخية ونفسية ولغوية. هذه العناصر التعريفية للنص تنسجم مع الأطر النظرية والمنهجية المتحكمة في اشتغاله على نموذج شعري قديم وهو رائية ابن عبدون الشهيرة.

جاء التعريفان في سياقين تمهيديين لقراءة وتحليل نصوص أدبية: الرواية عند يقطين، الشعر عند مفتاح، ثمُ نحتهما وتوسيعهما ليلائما الموضوعات النصية المستهدفة، غير أنهما يمتدان ليطولا غيرهما مما لم يعترف بنصيته بعد: الإعلامات، المدونات التاريخية،المناقب،الأمثال... وكل الأشكال التي لا تدخل ضمن الأجناس الأدبية المعروفة، والمحددة بسماتها الجوهرية في نظرية الأدب.

وسواء اعتبرنا النص بنية دلالية أو مدونة حدث كلامي، فإن ذلك لا يمنع من اعتبار ما ليس أدبا نصوصا، وهكذا يتبدى أن مفهوم النص أوسع بكثير من مفهوم النوع الأدبي، فهو قابل للتمطيط ليسع الأدب واللاأدب، والمدونات التاريخية، والفلسفية، والتعاليق، والمواد الإشهارية المكتوبة، والتقارير...

وعليه يجب أن ينظر إلى النص على أن بنية لغوية متسقة ذات صناعة أدبية ونسج جمالي، موجهة إلى متلق، ووراءها منتج له مقاصد معينة، وهي قابلة للفهم والتأويل بأشكال متباينة، وفي مقتضيات أحوال مختلفة. أما الخطاب فهو النص المتداول في مقتضيات تخاطب معينة: زمان ومكان ومرسل ومرسل إليه، وكذا مجموع العلاقات الموجودة بين العناصر الخارج - لسانية.

عبد الفتاح كيليطو

وباختصار فالخطاب هو النص داخل أحوال تخاطب معينة.

ومن هنا نبع التمييز عند بعض الباحثين بين المعنى من حيث هو حقيقة نصية،والدلالة باعتبارها حالة خطابية. يرى إي دي هرش أن المعنى هو «ما يمثله نص ما، ما يعنيه المؤلف باستعماله لمتوالية من الأدلة الخاصة، فالمعنى هو ما تمثله الأدلة، أما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى وشخص أو مفهوم أو وضع أو أي شئ يمكن تخيله».

ينسجم التوسيع الذي يقبله النص مع أفق البحث والدراسة التي تتخذ موضوعا لها كل الظواهر المعتبرة أدبا وغير المعتبرة كذلك، شأن المناقب مثلا، وهكذا فإن خاصية النصية وانبناءها على الأدبية، هي محصل إجماع أو شبه إجماع داخل نسق ثقافي محدد، والهامش الذي يسمح به انفتاح مفهوم النص، يفتح المجال واسعا لدراسة ظواهر نصية متباينة، شأن المناقب كما سنرى.

2 - النص في مرايا السياق

2-1 - تأويلية النص المنقبي الصوفي عند كيليطو ومفتاح

يتخذ خطاب التأويل من نصوص سابقة موضوعا له، وجوده مرتبط بوجود موضوعه، فهو مرجعه الأساس ومنطلقه، ووظيفته هي وصفه وتأويله، ونقل تجربة تأويلية وقرائية من مجالها الذاتي إلى مجال تداولي أوسع، حيث تصبح بدورها موضوعا للتأويل.

والنموذجان المختاران للمقاربة هنا يعدان من الأمثلة القليلة التي اهتمت بالنصوص المنقبية قراءة وتحليلا، وذلك استنادا إلى تصورات تأويلية حديثة، وإلى خبرة تأويلية عملت على استقصاء الأبعاد الدلالية والرمزية للنصين المدروسين، عبر استحضار كل الأشكال المعرفية الخارجية والمنهجية التي من شأنها إغناء الفهم.

النموذج الأول ورد ضمن كتاب «الحكاية والتأويل»، والثاني ضمن كتاب «مجهول البيان»، وموضوع اشتغالهما منقبتان مختلفتان، الأولى لأبي سهل القرشي، والثانية لأبي يحيى بن لا الأذى الرجراجي، مأخوذتان معا من كتاب «التشوف إلى رجال التصوف» لابن الزيات.

نهدف من وراء دراسة وتحليل هاذين الخطابين التأويليين اكتشاف الآليات العاملة فيهما، والوقوف على إجراءات الفهم وثوابته، وإمكانيات بناء المعنى في بعديها النصي والسياقي، في حدود تساند وتعاون مواد النص المنقبي مع مواد خارجية سياقية، والمسالك العبورية التي يمهدها كل مؤوّل بين أنظمة النص اللغوية، والرمزية، والبلاغية، وبين كل الموازيات السياقية التي يتبين للمؤوّل أهميتها في رفد وبناء المعنى وتشكله. وفي كل الحالات فإن استراتيجية النص-السياق لا تعمل لوحدها، فللمؤوّل دوره البارز في إعداد خطة القراءة والتصريح بها أو عدمه، وفي السهر على تطبيقها، ومراقبة عمليات العبور والانفتاح، وتحمل أعبائها وتبعاتها في كل الأحوال.

2-2 - تعريف المنقبة

2-2-1- المنقبة شكل سردي يحكي عن حياة أشخاص مخصوصين بالقدسية، وعن كراماتهم وخوارقهم، وهي شكل من أشكال الترجمة أو بيوغرافيا خاصة بشخص معين، في مكان وزمان محددين، غير أنها تفتقر إلى التوثيق المضبوط الذي في تراجم الشخصيات التاريخية مثلا، وذلك لاستناد هذه الأخيرة على وثائق وعلى أسلوب دقيق في صياغتها، بخلاف المنقبة التي تعتمد على الرواية الشفهية، مما يعرضها للتحريف أكثر، كما تغيب فيها التراتبية الزمنية التي نجدها في التراجم،حيث تركب وحدات السرد بطريقة غير خطية. و يعتمد السرد في المناقب على معجم صوفي أو ديني في الغالب، وترتكز صياغتها على البلاغة لتغيير سلوك المتلقي بالإقناع أو الترهيب.

2-2-2- المنقبة فضاء لالتقاء نصوص مختلفة، ومظاهر شكلية معروفة في أنواع نصية أخرى،فهي تلتقي مع الترجمة في سرد حياة شخص ما، وتلتقي مع علم الحديث في اهتمامها بالرواية، فراوي المنقبة يحرص على ذكر سلسة رواتها ومتنها، وهي خاصية جوهرية في رواية الحديث، إذ على ذلك تبنى صحته أو كذبه. الأمر نفسه في أدب المناقب، حيث يحرص المترجم على ضبط النص وسلسلة رواته، ويسعى للأخذ ما أمكن عن الثقاة، فيذكر سلسلة الإسناد، ويدقق في الرواية الأرجح. كما لا تخلو المناقب أيضا من خصائص أدبية، فهي تستعير من الأدب شكل السرد الحكائي وقوانينه الأدبية مثل النثرية والسجع واللغة الشعرية أحيانا .

وهكذا فأدب المناقب مجال لتقاطع حقول معرفية مختلفة: دينية وتاريخية وأدبية.

2-2-3- إلى جانب الخاصية الحوارية التي تتمتع بها المناقب،فهي تعكس على المستوى البنائي جانبين مختلفين: الواقع الظاهري، والرمزي الإيحائي الإشاري. وبقدر ما تتتفع من الموروث الديني في صياغة عوالمها، تتتفع من الأدب الشفهي الذي تأخذ منها صفات أبطالها، وطابعها الشفهي، وهو ما يتيح لها التداول والاستمرارية والشيوع.

كما أنها تتميز بالعجائبية وخرق السنن، ووجودها ليس اعتباطيا، وإنما يرتبط بوظيفة ظاهرية أو خفية، فاعتمادها على الخوارق وتحديها السنن يعكس بحث الصوفي عن وسائل التغلب على النقص أو العجز الذي يعيشه في عالمه الواقعي، سواء مع ذاته أو مع مجتمعه، أو مع السلطة السياسة أو أي سلطة أخرى، وذلك بخلق عالم خيالي يفجر فيه توتره وصراعاته الداخلية، بل إن همّ الصوفي يمكن أن يعكس بعض هموم جماعته في واقع معين.

2-2-4- تحتوي المناقب على عناصر بنائية مشتركة، قائمة على اللغة التي هي مفتاح ولوج العوالم الباطنية للمنقبة؛ وهي لغة مكثفة ومكتنزة بالإشارات والمصطلحات والرموز، إنها «لغة غير شائعة،مثيرة للدهشة وعدم الرضى، تصدم الحس المألوف، فليست المصطلحات وحدها جديدة، بل إن الكلمات تأخذ وظيفة مختلفة ومعان جديدة، يبعث الصوفي للكلمة العادية التي لكل الناس روحا واتجاها لم يكونا فيها من قبل، ويحملها مهمة نقل ما لا يُنقل بالكلام الآخر، وتعبير ما لا يُعبر عنه».

إن المنقبة ليست مجرد قصة أو خرافة، بل هي لوحة مملوءة بالألغاز، تختصر نظرات مجتمعها إلى الكون والإنسان، ومن ثم فهي ليست لعبا لغويا أو صياغة لعوالم خرافية الهدف منها الترويح على النفس، بل تخفي في ثناياها فلسفة خاصة بأصحابها للإنسان والوجود، وانطلاقا من العالم الظاهري المدرك عبر اللغة، ينبني عالم باطني عميق تكتشفه النظرة المستقصية المؤوّلة التي لا تقف عند حدود الظاهر، وإنما تجعله وسيلة ومعبرا إلى مكنون أصداف اللغة، وهذا ما يجعل المناقب قبلة للتأويلات، وأرضا بكرا للفهم وتجريب إجراءات قرائية متباينة.

يقترح علي زيعور في كتابه «الكرامة الصوفية» عناصر مساعدة لتأويل النص المنقبي، وهي التقليص، والتضخيم، والاختيار، ويقصد بالتقليص اختزال المنقبة إلى عناصر تكون مدخلا للقراءة والفهم. أما التضخيم فهو البحث عن الرموز ودلالتها، بحيث نعزل عنصرا محددا تسهيلا للدراسة، ونجمع الحوادث التاريخية والحضارية التي تقدم لنا إضاءات مفيدة، ثم نقارن بين الاستعمالات المختلفة له في الشعر والقصص وغيرهما. يمكن إذا تبيين السمات أو المقومات البنائية النصية: لغة، ورموزا، وتراكيب غامضة، واستعارات وغيرها اعتمادا على موازيات سياقية خارجية، في شكل أخبار، أو معارف، أو نصوص، أو غيرها، وهو اشتغال استراتيجي في كل ممارسة تأويلية سميناه «التساند».

بعد التقليص والتضخيم نقوم بعملية الاختيار والتصفية، حيث يتم الترجيح بين الإمكانيات التأويلية التي يمنحنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إياها فتح النص المنقبي على عناصر من الثقافة والموسوعة والتاريخ. نجد في كتاب «التلقي والتأويل» لمحمد مفتاح ما يقترب من هذه الإجراءات القرائية، فهو يتحدث عن التكثيف والتمطيط، ويرى أنهما آليتان متلازمتان تتحكمان في فضاء كل خطاب. ويقف في تحليله لنصوص منقبية عند حدود هذا التكثيف والتمطيط، فالتكثيف تركيز واختزال لما كان موسعا بالإشارة إليه، والتمطيط هو توسيع نوى دلالية باعتبارها رحما لما يحيط بها. ويضيف آلية أخرى وهي التزيُّد، ويقصد بها الإتيان بمعلومات جديدة عبر الانفتاح على مستويات السياق الخارجي التي بإمكانها دعم القراءة .

وهكذا فسواء استخدمنا آليات التقليص والتضخيم والاختيار أو التكثيف والتمطيط والتزيُّد، فإن هذه الاقتراحات تزكي ما نطرحه من أن أفعال التأويل تؤوب في النهاية إلى مستويين بارزين وهما: النص والسياق، يبدأ التعرف على المستويات البنائية في النسيج النصي، ما وضح منها وما غمض، ويتم طرح فروض استكشافية بصددها، وتحديد البنيات المعتمة: لغوية أو نحوية أو بلاغية أو رمزية، من أجل إيجاد تخريجات دلالية لها، بناء على العلوم المرجعية للقراءة وكذا ما تقدمه الموسوعة والتاريخ، ويتم الترجيح بين التأويلات الممكنة لاختيار أكثرها مقبولية وانسجاما، من سياق إنتاج النص المنقبي ومقاصد صاحبه، وآليات التدليل فيه.

-3 تأويلية كيليطو/مفتاح

-1-3 كيليطو مؤوِّلا

يُعد عبد الفتاح كيليطو من المؤولين والباحثين المغاربة البارزين في حقل السرديات العربية القديمة، دارس شغوف بالبحث عن النصوص المتمنعة، وصبور في استنطاق رموزها ومضمراتها. له في هذا المجال مجموعة هامة من الكتابات: «الأدب والغرابة»، «الكتابة والتناسخ»، «الغائب»، «الحكاية والتأويل»، «العين والإبرة»، و«لسان آدم»...

يتبين للمطلع على هذه الكتب أن صاحبها ينطلق من هم معرفي وتأويلي عميق، وهو إخراج النصوص السردية التراثية من الظل، وقراءتها بتأن وروية، فهو يتحفز للعمل كلما أحس أن كاتبا يخفي عنه شيئا، فيبحث عن رأس خيط التأويل، عن علامة ونقطة انطلاق، ثم يربطها تدريجيا بعلامات أخرى إلى أن تتسق شبكة العلامات وتنتظم تحت قيمة أو عنوان يجمع شتاتها .

وهكذا وخلافا لتأويلية مفتاح، كما سنرى التي تتسلح في قراءة النصوص بعتاد نظري قوي من اللسانيات، والسيميائيات، والشعريات الحديثة، والتداولية، ونظريات البلاغة، والذكاء الاصطناعي، والتيارات التأويلية الحديثة... فإن تأويلية كيليطو تبتعد عن عتاد المفاهيم لتواجه النصوص بتأمل وتدبر، بحثا عن كنوزها وخفاياها، وبياضاتها، ومجالاتها الأكثر غرابة وإعتاما. فتتدخل الثقافة والمعرفة الخلفية للمؤوِّل، والعودة المتكررة إلى المعاجم والنحو والبلاغة لتحكم مسار دلالة على حساب أخرى .

وهذا ما يفسر لنا غياب مقدمات منهجية في كتب هذا الكاتب الذي يبحث في صمت راهب، عن الخفي والملغز والمحير والسري في عوالم النصوص، وهو لا يبحث عن تجريب منهج معين على النصوص، ولا ترسيخ تقليد نظري تقرأ في ضوئه، وإنما يجرب القراءة والتأويل بكل معاناتهما ومكابداتهما ودهشتهما وفرحتهما بالاكتشاف والانتصار على الخوف من الضياع والتيه عن طريق العودة. وبدلا من النظرية والمنهج الصارم يستعين بالثقافة والذخيرة والموسوعة، فيكون التأويل هو حصيلة مواجهة استكشافية بين الذات والنص والثقافة، إنه ثالوث المرايا المتقابلة.

«الحكاية والتأويل» هو الكتاب الذي يضم خطاب التأويل الذي سنشتغل عليه، يحاول أن يعيد الاعتبار لنصوص من السرد العربي القديم، منتقاة وفق اختيارات ذاتية، لا يلتزم فيها المؤوِّل - كما تصرح بذلك المقدمة - بأية قيود منهجية أو خطوات إجرائية عملية لحظة القراءة، لذلك سنحاول عبر الميتا-خطاب تمثل مستوياتها وتحديد آليات عملها. قال: «كيف سأتناول كلام الجرجاني؟ هل سأفسره انطلاقا من افتراض أقوم بتركيبه؟».

تبين مثل هذه التساؤلات التأويلية - وهي حاضرة بقوة في بعض أعماله - أن المؤوِّل لا يتقيد بخطوات منهجية في القراءة، ولا يخضع لأدوات جاهزة.إن النصوص المختارة للتأويل هي مجال اهتزاز وانتظار مقلق على حد تعبيره في « الكتابة والتناسخ» وهي أرض غريبة تحار فيها الأقدام وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة.

وفي كل الأحوال فإن تأويلية كيليطو تضمر ترابطا منطقيا بين آليات عاملة في خطابه، كما سنرى، وهي الافتراض، والفهم، وبناء المعنى، والترجيح، والتحقق عبر الأشباه والنظائر، ومواد السياق، والمراجعة.إن الخطاب التأويلي يحتوي أدواته الإقناعية لأنه صادر عن عقل يتدبر المعنى في النص ويدقق في حدود انسجامه مع مرجعياته وموازياته. كما يتحصن الإجراء التأويلي في إقناعه بعدة إمكانيات، منها العودة المتكررة إلى المعجم، فالكلمة الغامضة عندما تعرض على مرجعها اللغوي تفتح للمؤوِّل آفاق رحبة للقراءة، وهو يعترف بهذا: «عندما تقرأ نصا على ضوء لسان العرب، فإنك تفاجأ بدلالات وعلاقات لم تكن في الحسبان،إنني مدين بالكثير لابن منظور».

يحضر المعجم ومواده ليعزز دلالة، أو ليشبعها، أو ليغنيها، أو ينقضها، أو يوسعها ويفصلها. وكذلك عبر استحضار الأشباه والنظائر النصية التي لها بناء مماثل أو تعالج قضية مشابهة، وذلك في أفق تشييد معنى تستقيم فيه المقدمات مع النتائج. ويتم الاستنجاد بالكتاب التراثي، الذي يحضر بثقله في فضاء التأويل، لما يقدمه من عناصر استبدالية تسند المؤوِّل في إبحاره القرائي، ويظل السؤال مفتاحا سحريا لسبر أغوار النصوص، بل وفي أحيان كثيرة لإقحام القارئ في حلبة المواجهة مع النص.

هذه مجموعة مظاهر أو تقنيات تأويلية من بين أخرى، هدفنا من تقديمها إعطاء صورة مختصرة عن إشكاليات التأويل وأدواته التي يثيرها الكتاب لنفهم على ضوئها مستويات قراءة النص المنقبي.

-2-3 مفتاح مؤوِّلا

تنطلق تأويلية مفتاح عموما من هاجس معرفي وقرائي يكاد يسري على جل أبحاثه، وهو يقوم على البحث عن طرائق جديدة وملائمة لتحليل النصوص والخطابات. وفي كتبه الصادرة :في «سيمياء الشعر القديم»، «تحليل الخطاب الشعري»، «دينامية النص»، «مجهول البيان»، «التلقي والتأويل»، «التشابه والاختلاف»، «المفاهيم معالم»، «رؤيا التماثل»، «مشكاة المفاهيم»، تظهر جدية التساؤل المستمر والعميق عن تأويلية شمولية وعميقة، تستفيد من مرجعيات مختلفة وتؤسس أنساقها الخاصة بها.

إن الخيط الرابط والهم الرئيس الذي ينظم هذه الكتب هو تأويل ظواهر نصية مختلفة في أجناسها: شعر قديم، شعر حديث، قصة، منقبة، نص قرآني، كتب بلاغية، كلامية... وذلك بهدف الوقوف على خصوصياتها وتقديم نماذج للقراءة، منطلقها الدراسة والتعرف الدقيق على البناء التحتي القاعدي لكل نوع، تسنده في ذلك ثقافة عربية تراثية متينة، واطلاع واسع على المنجزات والمقترحات النظرية الغربية ذات المنابع المختلفة.

يأتي كتاب: «مجهول البيان» - والذي يتضمن الخطاب التأويلي الذي يعنينا - لإعادة النظر في البيان العربي، ومحاولة تجاوز عجز البلاغة القديمة عن فهم أشكال فنية جديدة مثل: اللوحة التشكيلية، والشريط السينمائي، والكرامة الصوفية.. وذلك عبر الإسهام في حل مسألة الاستعارة السياقية، لأن ما تركه البلاغيون القدماء - كما يرى - لا يفيدنا في حل الاستعارات النصية، أي الاستعارة التي يمثلها النص كاملا لا التراكيب الجزئية المرتبطة بالاستعارة داخل الجملة.

إن مسوغ دراسته لنص منقبي هو تظهير المفاهيم النظرية التي قدمها، ويبين أن اشتغاله التأويلي وراءه مفاهيم وفروض وقواعد، وليس ممارسة معزولة عن خلفياتها النظرية، بل هو تكميل وتوضيح وتظهير لما قدمه في الفصول التي سبقت من الكتاب والتي تناولت: التعريف الأرسطي، والشجرة الفورفورية، والخلفية التي تحكم إجراء الكتابة، والمجاز المرسل، وآليات التقييس في التشريع والفقه، وكذا قضايا العلم المعرفي، والتيارت التأويلية العقلانية قديمة وحديثة.

إن تأويل المنقبة الصوفية جزء من كتاب نظري صرف يعالج مسألة الاستعارة النصية، والاستعارة السياقية، ويقدم زادا ثمينا حول نظرية التأويل.

-3-3 النص الكرامي موضوع القراءة

-1-3-3 أبو سهل والجمل (كيليطو)

«ورد من بلاد المشرق فدخل المغرب ونزل برباط تاسماطت من عمل مراكش، فمات به، وقبره معروف يتبرك به إلى الآن. ونقل الخلف عن السلف أنه جاء من المشرق على قدميه، وعلى عاتقه مخلاته التي جعل فيها كتبه، فمشى يوما إلى أن كلمه جمل بإزائه فقال له: يا أبا السهل اجعل مخلاتك علي لتستريح من حملها».

-2-3-3 أبو زكريا يحيى بن لا الأذى الرجراجي(مفتاح)

«من أهل بلد ونكيلة بوادي شفشاون، قديم الوفاة، وكان قد رحل إلى المشرق رحلته التي حج فيها، وكان عبدا صالحا مجاب الدعوة، حدثوا عنه أنه أخذ ذات يوم منجله لقطع شجر السدر، فبينما هو يقطعه إذ صادف رجل قنفذ فكسرها، فآلمه ذلك وقال: اسمي يحيى بن لا الأذى فإذا أنا يحيى بن الأذى، أوذي خلق الله. فأخذ القنفذ فربط رجله بجبائر وأدخله في خابية، فكان يسقيه الماء ويطعمه التين والزبيب إلى أن انجبر فذهب».

نورد هنا المنقبتين - موضوع القراءة - ليستأنس القارئ بعوالمهما المتحركة، ويطرح على نفسه أسئلة مختلفة عن خطاب تأويلي مفترض.كيف يمكن تأويل هذين النصين؟ وهل هما فعلا محتاجان إلى كل هذا الجهد التأويلي؟ وإذا كانا كذلك فما هي الأدوات والقنوات القرائية التي تمكننا من قراءتها ؟ وماذا يمكن أن نستفيد من الخطاب التأويلي نفسه، ومن تحليل خطاب التأويل؟ هل يقدم لنا جديدا، أو يزودنا بنموذج قرائي موسع؟

نحن بدورنا نتساءل عن عناصر استراتيجية كل مؤوِّل، وعن حدود تفاعل المرايا المتقابلة أثناء الاشتغال، وعن حدود إسهام المستويات البنائية النصية، إلى جانب موازياتها ومقابلاتها السياقية في عملية القراءة.

-4 خطاب الوصف والتأويل

-1-4 تأويل الافتراض ومستوى بناء القصة

ينطلق التأويل عند كيليطو من محاولة إعادة بناء فضاء القصة، فهي كما لاحظنا مختزلة ومكثفة، وتحتاج إلى توسيع وتمطيط لملء بياضاتها، إنها خالية من كل تعليل للأفعال والأحداث، وإضافة إلى ذلك فإنها على ما يظهر تفتقر إلى نهاية، إلى تتمة أو تكملة، فيتعين على المؤوِّل إذاً بسط النص واستحضار أقسامه الغائبة: البداية، التفريعات المفترضة، النهاية، بناء على فهم النص أولا، وربطه بغيره من النصوص وسياقه الإنتاجي والثقافي العام ثانيا.

إن افتقار النص المنقبي إلى العناصر القصصية كاملة يدفع المؤوِّل إلى عدم الالتزام بفضائه الضيق الذي ترسمه اللغة والانفتاح على كل العناصر السياقية التي تتقاطع معه أفقيا، ممثلة في نماذج سردية مشابهة سواء ما ورد في كتاب» التشوف» أو بما تزوده به الثقافة السردية عامة.

سمينا هذا الإجراء بتأويل الافتراضات، لأن القصة التي أعاد المؤوِّل كتابتها مبنية على الافتراض، افتراض ما يمكن أن يكون قد وقع، وافتراض مبررات لما وقع. «لماذا قطع أبو سهل الطريق على قدميه؟ هل لفقره وإدقاعه؟ هل تشبها بالحُجاج؟ لماذا طلب الجمل من أبي سهل أن يجعل عليه مخلاته؟ وبأي لهجة خاطبه؟ توددا أم نصحا أم سخرية؟».

عبر الافتراض، يتسنى للمؤوِّل توسيع نواة دلالية في النص، شديدة الافتقار إلى رسم أبعاد الحدث ودوافعه وكيفياته، والافتراضات المقدمة لا تحظى كلها بالمقبولية، وإنما يتم اختيار إحداها بناء على فعل ترجيحي: «ماذا حدث للجمل بعد أن كلمه؟ ماذا كان رد فعل هذا الأخير؟ هل استجاب للدعوة المقدمة إليه؟ هل وضع المخلاة على ظهر الجمل ليستريح من حملها؟» .

يرجح المؤوِّل فعل القبول مبررا إياه: لاشك أنه لبى الدعوة لأنها بصدورها عن حيوان غير ناطق أصلا، شيء خارق، «شيء يدل على تدخل قوة تتعدى الفهم العادي... فليس بوسع أبي سهل إلا أن يمتثل للأمر ويستريح من حمل الكتب».

وهكذا فإن تأويلية كيليطو في إعادة بناء القصة تقوم على مستويين مترابطين: مستوى الافتراض، وعبره يتم تفريغ القصة وتشعيب أحداثها، وفيه ضمان تطورها وتناميها، ومستوى الترجيح الذي يستند إلى ثقافة المؤوِّل واجتهاده وقدرته على بناء صيغة من صيغ الملاءمة بين النص ومرجعياته التي صدر عنها، والتي يتقاطع معها في كثير من العناصر (البناء المختزل، اللغة الرمزية، الخرق والعجائبية، والوظائف، والمقاصد).

كما يتم اللجوء إلى المعجم لاستقصاء الدلالات الممكنة للكلمة في التواضع والعرف، والاستنارة بإضاءاتها في حالات الإعتام والغموض. وتحضر الأشباه والنظائر لتزكي تخريجا على حساب آخر، ويقدم الكتاب التراثي في هذا المستوى عناصر ومواد استبدالية أو توسيعية هامة تغني القراءة وتسندها.

-2-4 النص المنقبي يحيا في مرآة سياقه

إن الاشتغال التأويلي عند كيليطو، في قراءته للنص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنقبي، كما في النماذج الأخرى في «الحكاية والتأويل»، يستند إلى عناصر نصية وأخرى سياقية خارجية، فالمؤشرات اللغوية، والبلاغية، والرمزية، وعلاقاتها بمساقها الداخلي يتم تفعيلها وإعادة بهجة الدلالة إليها، عبر مؤشرات استبدالية تقدمها الذاكرة الجمعية، والموسوعة، والثقافة، والتاريخ. ومن هذه المؤشرات البنائية النصية نجد مثلا: القرشي من قريش، القبر والقدمين، اسم أبي سهل، المخلاة، المشرق والمغرب... ومن المؤشرات الاستبدالية السياقية التي لا يستوعبها فضاء النص ولكنه يستدعيها نجد مثلا: قصة النبي سليمان، قصص أولياء آخرين من كتاب «التشوف» والإحالة المتكررة إلى ابن الزيات إلى درجة نحس فيها أن تأويل هذا الكتاب ككل مختزل في تأويل نص واحد منه. إنه تأويل خطي متداخل العناصر والمستويات، لا يتبع إجراءات تجزيئية معينة، وإنما يؤمن بحريته، دون أن ينبهر بنتائجها، يسجل قراءته ضمن فضاءات القراءات الممكنة ولا يفرضها. كما أن لا أحد يملك معايير دقيقة للحكم عليها بالصحة أو الصلاحية، وهو نفسه لا يتساءل ما إذا كان الجمل قد كلم فعلا أبا سهل، وإنما يسلم بذلك.

إن الذي يهمنا هو إبراز التداخل والتقاطع والتساند بين آليات الدلالة في النص بمجموعة أشكال معرفية خارجية لحظة القراءة، وتلميع هذا النحت القديم، بإزالة التراب والغبار عنه، وإجلاء حدودها التأويلية، ثم اقتراح نماذج قرائية بديلة من خلالها.

-3-4 التأويل وإجراء الاستعارة السياقية

تقوم تأويلية مفتاح، كما أشرنا، على ترابط وثيق بين التنظير والتطبيق، وكتاب «مجهول البيان» يحاول تطبيق مفاهيم الاستعارة السياقية على أشكال سردية. وهو ينظر إلى النص على أنه مجموعة استعارات جملية تؤوب إلى استعارة نصية ثم استعارة سياقية. ويهدف الباحث المؤوِّل إلى اختبار النظرية المقترحة ليرى مدى ملاءمتها لتحليل المناقب والكرامات، كما لاءمت الأقاصيص والحكايات. ولذلك نجد في خطابه مفاهيم متعددة مثل: الواقع، والعالم الممكن، ودينامية عالمي النص، وتشعب النص، والتلاصق، والتماثل، وبناء عالم الإمكان، واستعارة الجمل، واستعارة النص، واستعارة السياق، وغيرها.

يستند التأويل عند مفتاح على جهاز نظري، وفروض وقواعد ومفاهيم، وهو ما ساعده على اكتشاف الثنائيات التي تقوم عليها حياة النص: الوجه الظاهري / الوجه الباطني، المعنى الحرفي / المعنى المجازي، عالم الواقع / عالم الإمكان، الموضوع الأول / الموضوع الثاني، المشبه / المشبه به.

وبما أن النص المنقبي ليس بريئا في قصديته، فإن المؤوِّل يجتهد في الوقوف على موازيات باطنية للظاهر، فالمضمون الحرفي مؤشر على مضمون أعمق. والنص المنقبي الذي اتخذه موضوعا للتظهير يمثل حالة وسطى بين مناقب واضحة الدلالة وأخرى غامضة وشديدة الانزياح عن الواقع.

ويتضح من هذا أن تأويلية مفتاح تخضع لاستراتيجية دقيقة في العمل، تنطلق من هَمٍّ معرفي صرف وهو توسيع إجراء الاستعارة السياقية على أنواع نصية كثيرة، ويعتمد مفاهيم وإطارا نظريا منظما، قائما على التسلسل والتدرج والالتزام بالحدود التي ترسمها المقدمات النظرية.

-4-4 النص في مرآة السياق مرة أخرى

إن الظاهرة النصية، كما يرى المؤوِّل، ترتبط بضرورات إنسانية، ومن ثمة تشملها قواعد عامة، فكونها أدبا يفترض أن يوجد فيها ما هو ضروري للحياة. وما يدل على الجنس وعلى التدين قواعد خاصة، فكون النص منقبة فإنه يفترض فيه أن يتحدث عن بطل وعن أفعال خارقة، ويثير المفاهيم التي سيوظفها وهي التفاعل النصي، والاستعارة التفاعلية.

إن كون النص منقبة دفع مفتاح- شأن كيليطو- إلى وضع افتراضات عديدة للمناحي الدلالية في النص والمرتبطة خاصة بعالم الإمكان. وهكذا يتبدى أن أول خطوة قرائية كيفما كانت منهجية المؤوِّل هي الافتراض، حول المعاني الممكنة أو الوقائع المحتملة أو غيرها، سواء أتم التصريح بتلك الفرضيات ودونت أم لم يصرح بها، لأنها إجراء طبيعي تلقائي يعمل لوحده عند استقبالنا لظواهر جديدة علينا، توجهنا في ذلك مؤشرات نصية ظاهرية ومعارفنا الخلفية، فيتشكل المعنى وتتقدم القراءة إلى الأمام أكثر فأكثر.

ثم إن النص المنقبي سواء كان حرفيا أو رمزيا فهو قابل للبحث فيه عن دلالات باطنية، ومع ذلك فالقراءة التأويلية لابد وأن تخضع لقيود محددة تعصم من الهذيان وتحد من إمكانية التزيد على النص.

يلعب مفهوم التفاعل النصي دورا مركزيا في إبراز الحركية القائمة بين عالمي الواقع والإمكان في النص، وبوساطته يمكننا أن نجرب «أ» ك «ب» ولكنه ليس «ب»، فالسفينة (لعبة الأطفال) لها خصائص السفينة، ولكنها لا تقوم بالوظائف الحقيقية للسفينة. ومثل ذلك الصوفي فهو إنسان ونبي أو نصف إله، فهو إنسان عادي وليس إنسانا عاديا، وأدب المناقب يقوم على خاصية التماثل والتفارق وهي مصدر توتر الدلالة فيها، فالبطل يخرق سنن الطبيعة، والعجائبية قاعدة عامة عبرها يتقدم التأويل في أرض رخوة، قلما تصمد فيها الأقدام.

اسم الصوفي من المؤشرات النصية التي يمكن اتخاذها مدخلا للقراءة، كما حصل مع كيليطو، يستعين مفتاح برمزية أسماء الأعلام، فاسم أبي زكريا يحيى بن لا الأذى من صفاته أنه محيي وغير مؤذٍ، لكن عمله هو الإيذاء والإحياء حسب النص، فالنص إذا تمطيط للاسم. وبعد ذلك يتقدم التأويل خطوة أخرى للبحث عن إواليات نمو النص وخاصة إوالية التلاصق، أي ترابط الكلمات والجمل فيما بينها، وكذا تشارك الجمل والفقرات مع سابقتها في المعنى، لبناء عالم الإمكان الذي هو هدف التأويل، الأمر الذي ظل هاجس كيليطو كذلك.

اعتبر المؤوِّل العالم المتحقق في النص مشبها به، وعالم الإمكان مشبها، فجعل الإله هو الصوفي والإنسان قنفذا والمعصية منجلا، وفي مقام ثان جعل النص مشبها وعالم الإمكان مشبها به، الصوفي إله، والقنفذ إنسان والمنجل معصية ليؤكد التماثل بين عالم الواقع وعالم الإمكان في النص. ثم يستعين بالفصول النظرية من الكتاب، متدرجا من استعارة الجمل إلى استعارة النص ثم استعارة السياق.

ففي استعارة الجُمل يلجأ المؤوِّل إلى التحليل بالمقومات ليبين حدود التشابه والتماثل بين كل عنصر من عناصر الواقع ونظيره من عالم الإمكان، وهو في هذا المستوى، يلتقي مع كيليطو في بناء قراءته على المقومات الدلالية للكلمات واستخدام المعاجم اللغوية. ومن استعارة الجملة ينتقل إلى استعارة النص، إذ هو سلسلة من الاستعارات متفرعة عن استعارة نواة، ثم تسلمه استعارة النص إلى استعارة السياق، وهي مجموع الاستعارات المتضام بعضها إلى البعض، وتوازي الخلفية الثقافية والاجتماعية. وقد ركز فيها مفتاح على التدين الشعبي وعلى غريزة المحافظة على الحياة والجنس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-5 تأويل التأويل

استطاع المؤوِّل عبر مفهوم الاستعارة النصية والسياقية استقصاء مناحي الدلالة الظاهرة والباطنة في موضوعه التأويلي، وفي هذا تأكيد لما انطلقنا منه، وهو أن اشتغال أفعال التأويل يتساند فيها، في كل الأحوال ما هو نصي وما هو سياقي، ويظل الاختلاف في المفاهيم والأدوات والاستراتيجيات التأويلية حاضرا وفارضا نفسه باستمرار، أما الثوابت فتظل هي نفسها.

اعتمدت تأويلية مفتاح على عالم الإمكان في عملها، وعلى مقومات بنائية نصية: استعارة النص، المعجم، التحليل بالسمات، استعارة النص، التماثل، التلاصق، وعناصر خارجية سياقية: استعارة السياق، التدين الشعبي، هيبة السلطة السياسية، المحافظة على الحياة....

وقد تبين لنا كذلك في خطاب التأويل عند كيليطو أنه يعتمد قواعد مضمرة وآليات عمل تؤمن بتساند قنوات الدلالة في النص مع قنوات يمد بها الفضاء التناصي الواسع وذخيرة المؤوِّل والعلوم المرجعية.

خلاصة:

يمكن التمييز داخل الخطابات التأويلية المرتبطة بالأدب بين نمطين من التأويل، نمط أول يستعين بإجراءات منهجية أصلها منهج نقدي، حيث يصبح التأويل تجليا لبنية مجردة قوامها تصور معين لأدب: الأدب موضوع للدراسة النفسية، الأدب موضوع للدراسة السوسيولوجية...الخ. ونمط ثان يصبح بموجبه النص موضوعا للمعرفة، وداخل هذا النمط المتحلل من أية التزامات منهجية، صغنا فرضية مفادها تساند المستويات البنائية النصية فيما بينها لحظة القراءة لتشييد المعنى، وانفتاحها على كم غزير من النصوص المشابهة والمعارف القبلية والمواد المعجمية والأطر المعرفية والثقافية.

ومهما كان التنويع واضحا في الإجراءات التأويلية وأدوات الاشتغال، وكانت المنطلقات والدوافع والمشاريع القرائية متقاصية، فإن التأويل يتخذ مسارا دائريا، يبتدئ من النص وينفتح على السياق ليعود إلى منطلقه. وقد تبين لنا من النموذجين المختارين لمؤولين مغربيين معاصرين أن الاستراتيجيات التأويلية وإن تباينت فإنها تلتقي في الاشتغال على دوائر النص الصغرى: المعجم، والتراكيب النحوية، والتراكيب البلاغية، والرمزية، والعلاقات بين البنيات النصية، والجزء والكل، والتفاعل، والتماثل، والتلاصق... وعلى دوائر كبرى تلعب دور التوسيع ممثلة في عناصر السياق الخارجي: ملابسات إنتاج النص، وصاحبه، وموازيات نصية، والأشباه والنظائر، والظرف الاجتماعي والسياسي، والعلوم المرجعية... ومن كل ذلك فإنه لا وجه للنص إلا في مرايا سياقه، وبالأخص مرآة انفتاح القنوات وتساند الآليات التي يسهر على إضاءتها المؤوِّل، إذ لا تأويل ولا صورة في العتمة.

الهوامش:

1-A.J.Greimas et J.Courtes,Semiotique diction-naire raisonne de la thصorie du langage, Hachette .Universitى Paris,1979,p.390

2 – انظر أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط.1، ص.15

3 – قدم الأستاذ سعيد يقطين إشارات مفيدة في هذا الصدد في كتابه:انفتاح النص الروائي (النص –السياق) المركز الثقافي العربي، بيروت–البيضاء، ط.1989!1 ، ص.17.

4 – محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ط.1991!1، ص.28.

5 – للتوسع ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط.1، ص.14.

6 – نفسه، ص.16.

7 – Jean Molino, interpreter, dans l interpretation des texts, ed.
Minuit ,Paris, 1989,p.40.

8 – ينظر جوليا كريستيفا ، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1 !1991، ص.13.

9 – رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1986، ص. 60.

10 – رولان بارت، م. م ص. 65.

11 – سعيد يقطين، م. م،ص 17.

12 – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية اللتناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ط.2! 1987، ص. 119.

13 – نفسه، ص.118.

14 – P.D.juhl, interpretation, an essay in the philo-sophy of literary criticism ; New jersy,1980,p.27-.

15 – عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988.

16 – محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1! 1990.

17 – ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تح: أحمد التوفيق، 1984.

18 – للتوسع في هذا ينظر Houari Touati , les modeles d ecriture des manaquib maghrebines , dans : His-toire et linguistiques- ouevre collective – universite mohamed 5 ,Rabat;1992.p.57.

19 – علي زيعور، الكرامة الصوفية، الأسطورة والحلم، دار الطليعة، بيروت، ط.1! 1977،ص.25.

20 – المرجع السابق، ص.47.

21 – محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط.1! 1994.

22 – كيليطو، الحكاية والتأويل، م.م، ص.12.

23 – عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، بيروت- البيضاء، ط.1985!1! ص. 75 .

24 – نفسه، ص .78.

25 – ينظر مجلة آفاق الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب، في سبيل فهم جديد للنقد، حوار مع محمد مفتاح أجراه محمد الدغمومي وسعيد يقطين ع .7! 1980، ص. 16.

26 – كيليطو، الحكاية والتأويل م.م، ص .59.

27 – مفتاح، مجهول البيان، م.م، ص.116.

28 – كيليطو، الحكاية والتأويل، م.م، ص..59.

29 – المرجع السابق، ص.66.

30 – نفسه، ص. 66.

31 – مفتاح، مجهول البيان، م.م، ص. 16.

32 – المرجع السابق، ص. 120.

التجريب
بين الفيلم القصير والقصة القصيرة

■ذ. عزالدين الوافي
باحث في مجال الصورة والسينما

تم تداول الطابع التجريبي في كل من السينما والأدب من خلال مجموعة من التسميات المتعددة كالطليعية أو الثورية، وأحيانا السينما أو الأدب الصافيين أو الفنية وحتى الشخصية على اعتبار أن روادها من كتاب وسينمائيين يختارون مسلكا خاصا بهم سواء من حيث الأعراف والتقاليد الثقافية والاجتماعية، أو من حيث سبل الإبداع والإنتاج. وهم بالتالي يتكيفون مع معايير خاصة بهم تشكل نشازا بالنسبة للطرق الفنية والتقنية السائدة.

التجريب: غوص في التكوين

لعل هذا الهامش والرؤية المتحررة للأشياء هو ما يحتاجه السينمائيون/ الكتاب التجريبيون لممارسة جنونهم بكامل حريتهم متجاوزين كل القوالب الجاهزة والنمطية في تناول الظاهرة الإبداعية. ولا شك أن توجها كهذا يستوجب هذا النوع من الجرأة في تجريب مفاهيم جديدة على أشكال التعبير السينمائي/ القصصي.

إن تنوع المشارب والخلفيات في إدراك الخاصية التجريبية وطرق التصوير والعرض واستعمال خليط من المقاسات والأدوات يجعل حصر هذا الاتجاه من قبيل المستحيل. ما يزيد الطينة بلة هو جهل الجمهور بهذا النوع من المفاهيم بل حكمه عليها المسبق ورفضه لها لكون روادها يشتغلون بطرق بدائية تقتبس من الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي والأشكال التعبيرية الأخرى كالحكاية والحكم والربورتاج والتصوير الفوتوغرافي العديد من أشكالها ومواضيعها. فهم يتناولون لغة الصور أو لغة الحكي بطرق تختلف عن تلك التي تعودنا عليها من خلال التلفاز وشاشات العرض الكبرى أو من خلال القواعد الكلاسيكية في تقديم القصة.

من مواصفات الفيلم/ القصة

إن السينما / الأدب التجريبيين بطبعهما وفي عمقهما أدوات تعبيرية تربك طرق إدراكنا لأنها تخلخل وحدات الزمان والمكان، كما أنها لا تخضع لوحدة سردية معينة بحيث تقلب الموازين وتتحدى المشاهد/ القارئ بل تجره جرا للانغماس في مقاطع شذرية تشوش على الحواس لمجموعة من الاعتبارات لكونها:

ـ تنطلق من أحقية المبدع في التعامل مع مادته وفق منطق لعبي حسب مفهوم بارث للكتابة

ـ إنها سينما تؤمن بل تدافع عن منطق تداخل الأجناس التعبيرية ـ الفن التشكيلي ـ الموسيقى ـ الشعر ـ نموذج جان كوكتو، جاعلة من مساءلة الوسيط السينمائي منطلقا وهدفا في حد ذاته.

ـ ترى أن من واجبها أخلاقيا وإيديولوجيا، أن تظل وفية لقيم التغيير وعدم الارتكان للنظرة الجامدة في التعامل مع الحياة.

لذلك نلاحظ ميلها لتجديد أدواتها في الشكل الذي يعتبر حاملا للدلالة. لقد عبر عن ذلك السينمائي الروسي دزيغا فيرتوف من خلال بيان أسماه «سينما العين».

إن السينما التجريبية تحاول أن تكون تعبيرا عن الهامش سواء من حيث اختيار سبل تقديم مادتها صوتا وصورة وتركيبا، أو من حيث

> **السينما التجريبية تحاول أن تكون تعبيرا عن الهامش سواء من حيث اختيار سبل تقديم مادتها.. أو من حيث جعل المضامين حاملة لقيم سياسية**

جعل المضامين حاملة لقيم سياسية تتجاوز النظام الاجتماعي السائد. وبالتالي فهي ترى في نفسها القدرة على أخذ مسافة جمالية وفكرية لخلق قيم بديلة كالاستقلالية وكسر الطابوهات، وأنماط المشاهدة ، كما أن غايتها ليس تقديم أو سرد حكاية قريبة من الواقع أو تسجيل حدث على منوال السينما التقليدية.

عادة ما تكون الأفلام التجريبية بالأبيض والأسود ولا تتعدى أكثر من عشر دقائق. ويتم مثلا اللعب على سرعة العرض، أو حجب عين الكاميرا بشريط لاصق أو ورق مقوى يتم خرقه بطريقة ما بغية خلق عالم شاعري يتلاعب بالدلالات والإشارات. إنها تفكر في أسلوب العرض قبل أن تفكر في السينما كرسالة. «إن فكرة التجريب تنفتح على آفاق سينمائية متعددة سواء أخذناها كاكتشاف لتقنيات جديدة أو كاستعمال شعري وشكلي يجاوز تقاليد المشاهدة والأنواع السينمائية المعروفة. إن التجريب يصبو للتشويش على الرؤية فارضا نظاما أسلوبيا مختلفا يتطلب قراءات متجددة يفترض أن يكون فيها المشاهد نشيطا في إعمال مخيلته وآلته التأويلية».

نسوق هنا لعبة الكلمات المتقاطعة كمجال مجازي للإحالة على مفاهيم قد تحضر في العالم التجريبي للإبداع السينمائي كالمنطق الاستبدالي أو القلب أو تعدد المعنى وتكثيفه أو القراءة العمودية والأفقية وقد نستحضر أشكال أخرى من اللعب بالكلمات وأحيانا أخرى بالأرقام.

مع شيوع الكلمات المتقاطعة في جل المقاهي والمؤسسات، وإدمان البعض عليها لممارسة رياضة ذهنية ولغوية وذلك بمشاركة أكثر من شخص، أليست الدعوة لقراءة الفيلم بمثل هذا الشغف الجماعي، الذي قد يتمناه كل غيور على الإبداع السينمائي، من صميم نشر وتداول الثقافة السينمائية كما لو كانت ثقافة جماهيرية؟ من هذا المدخل نود النظر للفيلم مستخدمين هاته الاستعارة للتركيز على البعد اللعبي؟

الممارسة الفيلمية/القصصية كلعب

اعتبر العديد من الفنانين مسار الإبداع كلعب بالصور وبالكلمات كما في الشعر مثلا أو بالأحجام وبالألوان والحركات كما في الفن التشكيلي والنحت نموذج ميرو في اسبانيا. وذهب البعض الآخر إلى النظر للعمل الفني كعملية تلذذية يحضر فيها جانب اللاوعي كفرويد بشكل أكثر حدة. غير أن هذا المنظور لا يبعد عن اللعب خضوعه لنوع من القوانين والحدود التي تضفي عليه طابع المعقولية، وبالتالي لا تسقطه في أتون الفوضى مثل مسرح اللامعقول.

ويمكننا استحضار النفس التجريبي من خلال الإحالة على التجربة الأمريكية في الخمسينات عبر أفلام أندي وارهل الذي صور رجلا ينام لمدة تزيد عن ساعتين، وتجربة حركة السرياليين التي قادها كل من لويس بونويل وسالفادور دالي وذلك عبر فيلم الكلب الأندلسي الذي أطلقا فيه العنان لهوسهما وسادية مطلقة في استفزاز المشاهد وتقززه مصورين مثلا كيف تقطع موسى عين.

إذن يتحدد مفهوم اللعب من خلال تلك الرغبة الطفولية في خلق عوالم موازية تتحرر فيها الذات والفكر من عوائق الزمن وكل القوالب والقوانين المنمطة . فاللعب عملية تطهيرية سواء من حيث كسر قواعد الآخرين أو خلق بدائل تكون فيها هوامش الحرية والتحرر أرحب وأوسع.

لقد أبرز هذا التفسير الطابع الذاتي للإبداع معتبرا الخلق الفني كتجربة شخصية متحررة من كل إملاء خارج حدود التجريب والمخاض الروحي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقطة من فيلم «الكلب الأندلسي» للويس بونويل

أو في أقصى الحدود الالتزام بأي منظور سياسي أو إيديولوجي ما. من هنا يمكن فهم التجربة الفنية التي لا تتطلب بالضرورة من المشاهد فهما بالمعنى الفزيولوجي للكلمة يقوم على بناء محور مفاهيمي وقصدية ونستحضر هنا مفهوم الغموض في النص القصصي، وإدراك ينتقل من الدال إلى المدلول مرورا بعملية المشاهدة والتركيب ثم الاتفاق على مدلول متداول لا خلاف حوله، بل تفاعلا وجدانيا يمر عبر الأحاسيس ليصوغ تجربة ذاتية تتنوع بتنوع الذوات والخلفيات والتأويلات.

وبالنظر للعمل الفني كخلق ذاتي، فإن إسقاطه ضمن التفسير الدغمائي الوحيد سيحد من توقه لمعانقة حدود أبعد سواء للذات المفسرة، أو لأدوات تفسيرها المنتمية بالضرورة للغة ذات معجم وتداول معينين. وإذا كانت التجربة الفنية في تقديري هي تجربة يتداخل فيها الوجدان بالعقل والحس بالحدس، فإن إخضاعها لمنطق التفسير المعياري سيفقدها بعضا من صوفيتها وغموضها، وبالتالي يحولها في نهاية المطاف إلى أي منتوج سلعي أنتجته الآلة من دون المرور بالدم والعظم.

دور المشاهد في بناء عالم الفيلم

أنيس الرافعي في جواب على سؤال محمد المعتصم في موقعه الإلكتروني:

أعتقد أن هذا الإصرار على الاختلاف، ما دمت مبدعا يلوح بكونه يحمل مشروعا حداثيا له صلات ووشائج وطيدة بالأزمنة والمتغيرات التي يعرفها عالمنا المعاصر والتي أفضت لولادة "القاص السبرنطيقي" أو ما يسميه الصديق القاص محمد اشويكة ب "التكنو – قاص". هذا الذي يمثل النوعية بدل الكمية والتكنيك بدل الفطرة.

كما أنه من غير المعقول أو المقبول أن أكون منتميا بحذافيري لألفية جديدة ترفل وتمور بسياقات عولمية مرعبة وبثورة جهنمية للاتصالات الحديثة، وأكتب وأعبر عن ذاتي وعن الآخرين وعن العالم بمرجعيات سلفية أو ماضوية تعود القهقرى إلى زمن سابق انقضى وولى من غير رجعة.

نخلص الآن لدور المشاهد/ القارئ في إعادة بناء القصة انطلاقا من إشارات بصرية وسمعية ويمكن إجمالها فيما يلي:

– الوصف المشهدي

– المونتاج التخييلي وهو بمثابة دعوة لاستثمار ما يقدمه الفيلم/ القصة من إشارات بصرية وإحالات على أصوات تقرأ وتسمع ثم إعادة بنائها

– الترتيب الدلالي بهدف التحرر من الزمن الخطي وخلق القصة وفق المحاور الكبرى بكسر الوحدات المعروفة

– إكمال وملء الفراغات بحيث أن الفيلم/ القصة ليس مجبرا على شرح كل شيء وتتحدد جماليته في إشراك المشاهد في إنتاج المعنى

– الرغبة في المشاركة اللعبية من خلال القبول بإضافة معاني جديدة ذلك أن كل رفض قبلي ومبدئي لمفهوم اللعب قد يدفع بالمشاهد للخروج منذ البداية من اللعبة

– التحرر من كل الإسقاطات والمفاهيم الجاهزة على اعتبار أن كل عمل فني يخضع لشروطه الجمالية والفكرية

– النظر للعمل/ الأدبي الفيلمي كهدم وكإعادة بناء وبالتالي يستلزم سواء من جانب المبدع أو المشاهد مجهودا فكريا قد يكون في غالب الأحيان مجرد تلذذ بصري/ الترقيم / الحذف /

قد يولد مجموعة من الأحاسيس الغامضة

– يدعى المشاهد للعب بالصور واللقطات في عملية تلذذية تجعل من الفيلم/ القصة عملا تشاركيا.

– اعتبار العمل القصصي /الفيلمي كعمل مفتوح قابل لتعدد القراءات وهو ما يبعد عنه شبح المعنى الواحد المتجمد وبالتالي يتم إغناءه وفتح نوافذ أكثر على مساحات فنية وفكرية وثقافية.

– تخطي لغة الحكي المباشر ذات الطابع البياني البديعي الزخرفي التفخيمي

– مبدأ التذويت/ التفتيت/ شعرية العادي/ تدمير الواقعية/ الأسطرة / موت الأدلوجة/ الميتاقصة/ التقانة/ الجسد/ القصة المضادة/ / تشتيت الانطباع/ تضبيب المكان وانعدام الزمان/ استثمار الفضاء النصي/ المناجاة الباطنية/ الباروديا السوداء/ الشكلية/

– اتخاذ المساحة الورقة كحلبة لخوض معارك خاصة بالذات الشاعرة

كما أنها ترجع – حسب راي الناقد الأردني المتميز محمد عبيد الله – إلي محاولة القصاصين امتلاك جغرافيا خاصة كبديل أو معادل موضوعي عن العالم الخارجي وعن غياب لحيزة مكانية وجغرافية حميمية في الواقع الفعلي.

يقول أنيس الرافعي اشتغلت بمنطق التمارين الأسلوبية على حالات أنطولوجية ورياضية تعتمد تقنيات التأمل الفلسفي البسيط ولعبة المربكة (البازل). كما أنني سأواصل نفس النهج في مجموعتي القادمة التي ستكون عبارة عن سلسلة من الملاحظات التغريبية حول الأشياء: ملاحظات حول الجدران، والكراسي، والمراحيض، والعلب الليلية...إلخ.

إن الغرض من طرح هذه الأفكار هو الانفلات من تلك القراءات الكلاسيكية التي تنظر للخلق الفني من منظور أحادي وأفقي، وبالتالي لا تسمح بالتجريب وركوب المغامرة الفنية لطرح رؤى مغايرة تتحرر من النمطي. إن مثل هذه القراءات تعيد إنتاج نفس الطرق في التعامل مع الفيلم/ القصة حينما تشرع للسهل على حساب الممتنع والنمطي على حساب التجريبي كخرق لذهنية ثابتة ترفض النظر لذاتها من زوايا مغايرة.

إشراق

■عبد الكريم واكريم

ضعف السيناريو في السينما المغربية «موسم المشاوشة» كمثال

سبق لي أن كتبت عن مسألة السيناريو* في السينما المغربية منذ مدة وها أنا ذا أعود بمناسبة النقاش الدائر حاليا حول ضرورة إعطاء الأهمية للسيناريو الذي أصبح يشكل نقطة الضعف الكبيرة للأفلام المغربية. والأمر يرجع بالأساس إلى تعنت المخرجين المغاربة وعدم قبول أغلبهم بواقع عدم قدرتهم على المزاوجة بين الإخراج وكتابة السيناريو، وحتى حينما يتعاملون مع كتاب سيناريو يحاولون نسب أغلب الجهد إليهم.. ونحن لا نجد هذا الإصرار الغريب على الجمع بين هذين الدورين سوى في المغرب الذي يظن كل مخرجيه أنهم خلقوا ليصبحوا مخرجين مؤلفين.

إذا كان في استطاعة مخرجين مثل الجيلالي فرحاتي ومحمد مفتكر الجمع بين التأليف والإخراج، فهذا لا يعني أن كل المخرجين المغاربة الآخرين قادرون على ذلك، وهذا ليس عيبا، ففي كل السينمات العالمية نجد صنفين: مخرجون مؤلفون وآخرون صناع أفلام يكتفون بالإخراج، ومنهم من يتفوق ويحقق صيتا عالميا.

لقد أبانت أغلب الأفلام المشاركة ضمن المسابقة الرسمية للمهرجان الوطني في دورته الحالية عثرة عن ضعف في السيناريو، وما فيلم «موسم المشاوشة» الذي أراد البعض أن يقدمه كنموذج لـ«السينما النظيفة» التي يجب أن تحتذى سوى مثال على هذا الضعف الجلي والواضح في الكتابة، إذ أنه (الفيلم) ليس سوى نسخة رديئة لتلك الأفلام الأسيوية من نوعية فنون القتال التي كانت تصنع في السبعينيات من القرن الماضي، بميزانية ضعيفة وبشكل سريع، وتستهدف جمهورا لازال في طور التلقي الأولي لقاموس ومفردات السينما، مع العلم أن هذه النوعية من الأفلام قد أصبحت متجاوزة حتى من طرف جمهورها والجهات التي كانت من وراء إنتاجها.

فيلم «موسم المشاوشة» «مكتوب» بأسلوب بسيط وبدائي، فإما أن كاتبه / مخرجه يستهين بذكاء المشاهد أو أنه لا يتقن أصلا القواعد والمبادئ الأولية للكتابة السيناريستية. فقصة الفيلم جد مهلهلة، وتعتمد بالأساس على «حدوتة» تم استهلاكها من طرف النموذج الأسيوي لأفلام القتال وفنون الحرب، فنحن نتابع «البطل» وهو غير قادر في البداية على الوقوف في وجه خصمه الذي يرغب في الزواج من حبيبته، ويلتجأ بالتالي إلى «المعلم»، الذي يرفض أن يقبله بادئ الأمر، ثم يرضخ تحت إلحاح البطل الوسيم والمحبوب، ويلقنه كل مبادئ فن «المشاوشة» الخطير، بل يصر على متابعته وحضور لقاءاته ضد خصمه الشرير والعنيد، حتى يحقق له (المعلم)، من خلال الانتصار على الشرير، ذلك الانتقام الذي طالما انتظره..

إذن هذا هو الفيلم الذي يطمح بعض رواد «النقد الطهراني» أن يجعلوا منه نموذجا يحتذى لـ«السينما النظيفة»، والتي يريدونها أن تسود بكتاباتها البسيطة وكليشيهاتها المتجاوزة، مبيدة في طريقها أفلاما تبشر بسينما مغربية طلائعية وذات بعد فني.

■كتاب «كتابات في السينما» لصاحب المقال، الصادر حديثا عن دار النشر «أسليكي إخوان» - من ص27 إلى ص30.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب: منفذنا إلى المسالك المجهولة للحياة

■ منير الدجوجي

إن مما يجب أن يشغل بال المشتغلين بالأدب هو التساؤل، بكامل الصدق والحزم، عما يمكن أن يقدمه هذا المكون الأساسي داخل الذاكرة التاريخية الكبرى للشعوب في مواجهة عالم/عولمة تكره بشدة كل ممارسة اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو تربوية أو جمالية تروم التأسيس خارج الخيارات التسليعية التبضيعية الاستهلاكية الزاحفة بقوة على أغلب الأنساق المشكلة للحياة المعاصرة..

لنتفق أولا على أن وظيفة الأدب لا تكمن في اقتراح مسلمات نهائية تقوم مقام العالم كما يحاول الخطاب الديني، أو في بناء وسائط أو كليات كونية صالحة للجميع، كما تروم فلسفات الوجود، أو في طرح القواعد الصحيحة لبناء المعرفة كما تسعى إلى ذلك نظرية المعرفة، كما لا تكمن في وصف العالم «كما هو»، كما حاولت لقرون طويلة جدا الفنون والجماليات التقليدية، كما سنرى في فقرة لاحقة. إن الوظيفة الدقيقة والخطيرة للأدب داخل التصور الذي سأشير إلى خطوطه العريضة لاحقا هي، باختصار دولوزي شديد، المساعدة على إحداث تحويلات ضخمة وجذرية في قلب تصوراتنا للإطارات «الرسمية» الصلبة والمتصلبة للحياة، في أفق إعادة الصلة بكل ما هو حي ومكبوت أو تم كبته تحت القشرة الصلبة للبداهات الاجتماعية وغيرها..

إن أهم تقنية أدبية في عملية التحويل هاته هي مفاجأة وصدم القارئ بالدلالات غير المسبوقة. في العمق، ليس من مهام الفنان أن يهتم كثيرا بالقارئ، ولا أن يحاول التواصل معه أو إقناعه. ليس لأن الفنان يحتقر أو يكره القارئ. لا. الأمر أعقد من ذلك بكثير. الأدب إنتاج للصدمة، الصدمة التي تحرض وتقود إلى إعادة النظر في الثوابت الفردية والجماعية كيفما كان نوعها.. وهذه هي طريقته -المختلفة عن وسائل العلم مثلا- في المساعدة على تحمل بؤس الحياة وعنف الوجود، وإلا لما سمي أدبا..

وعلى ذكر العلم، من المفيد هنا الإشارة، ولو بشكل خاطف، إلى بعض أوجه الاختلافات الجذرية بينه وبين الأدب. إذا كان العلم يتجه إلى التحكم في أنساق الطبيعة بل وإلى إحداث تغييرات عميقة في خرائطها وبنياتها -كما تفعل في الوقت الراهن العلوم البيولوجية والفيزيائية والرقمية وغيرها- في محاولة لجلب أقصى ما يمكن من المنافع المادية والإستراتيجية، فإن الأدب يسلك طريقا أخرى حتى وإن التقى مع بعض من هذه العلوم في رهان التدخل والفعل في الحياة. إن ما نجده في الأدب ولا يمكن أن نجده في العلم- ولا في الدين، ولا في الأخلاق- هي تعقيدات العواطف والتباسات الأحاسيس، هي قصص الطفولة الغامضة، هي توازناتنا الهشة وتناقضاتنا المتجذرة، هي جهودنا الحثيثة والفاشلة دوما للإيهام بالسير على خط واضح ومستقيم. باختصار، الأديب العظيم هو الذي يكشف عن كوة الظلام فينا، ويضعنا في مواجهة مؤلمة لكنها طريفة مع توتراتنا الداخلية التي تم حجبها خلف الصلابة الوهمية للبداهات والمقدسات الاجتماعية والتربوية..

لا يتوفر الأديب في سياق تحقيق هذه الأهداف الفنية – الوجودية سوى على أداة واحدة، هي أسئلته الذاتية وهمومه الحميمية وقصته الدفينة التي لا يعلمها إلا هو، وقد لا يعلمها. بل يمكنني القول بأن الأديب بقدر ما يكون جاهلا بالتفاعلات الدفينة بداخله وبالتجارب المكبوتة في ثنايا صدره وبالتوترات التي تحركه دون أن يراها أو يقدر على تحديد مواقعها، بقدر ما يكون ذلك مساعدا على إنتاج نصوص مفتوحة، ملتبسة، قاتمة، حابلة بالأسرار، غير عارفة بأصولها، تحكي قصة ولا تدري في الحقيقة إن كانت قصة «صاحبها» أو قصتنا جميعا.

جيل دولوز

وحتى يتمكن من إنتاج مثل هذه الكتابة الكاشفة، ينحو الأديب نحو إطلاق المعاني المعلقة لكل التقطيعات المعرفية المعروفة، كما يقول مارتن هايدغر في دروب موصدة.. إن نصا جيدا حول الإيمان مثلا هو الذي يفكر في المفهوم ليس من منظور التراكمات الفقهية أو التفسيرية الموروثة مهما كانت صلابتها، ولا، كذلك، من منظور الإبداعات العلمية، البيولوجية والرقمية وغيرها، التي تتحرك في الغالب خارج وضد الثوابت الدينية الكبرى المعروفة. لا يجب للأديب أن يحسم لصالح العلم في مواجهة الدين.. الأديب الجيد هو الذي يجري وراء المآزق والتناقضات التي تفعل داخل المعارف والتصورات الكبرى لعصر ما، هو الذي يكشف عن الاصطدامات والتعارضات غير القابلة للحل في الرؤى للعالم ويقدمها – في صياغات أدبية طريفة – باعتبارها مصدرا لا يخبو للتفكير المفتوح..

إن موضوع الجماليات الجديدة هو هذا بالذات، هو إثارة الانتباه إلى ما تم حجبه وسحقه طوال تاريخ الجماليات التقليدية.. لذلك لايمكن أن نفهم الجماليات الحديثة إلا باعتبارها ردا قويا وشاملا على الإرث الضاغط الذي أرسى قواعده أرسطو واستعادته الإيديولوجيا المسيحية واستعملته في سياق محاولات سحقها للجماليات والنصوص «الزائغة» و«الهدامة». إن الإرث المقصود هنا هو ما يسميه أحد أباء النقد التفكيكي الحديث الذي هو دولوز بميتافيزيقا التمثيل Métaphysique de la représentation.

يوضح تحليل جيل دولوز Deleuze للأدب القيمة القصوى التي يمكن أن تضيفها الإنتاجات الجمالية ومنها الأدب للبشر إذا ما أرادوا تغيير علاقتهم بوجودهم والرفع من وعيهم بذواتهم وتنمية قدراتهم على تحمل الألم الذي يمزقهم. فمنذ كتابه التأسيسي حول كافكا (1975) وصولا إلى التحليلات غير المسبوقة لكبار أدباء القرن في النقد والنقد السريري (1988)، لم يتوقف دولوز عن إخضاع ميطافزيقا التمثيل لمحاكمة صارمة محملا إياها المسؤولية كاملة عن كثير من الاعتداءات والتشويهات التي لحقت بالفن (الغربي). فهذه الميتافيزيقا – التي تحكمت في الفن منذ أرسطو حتى المراجعات الجمالية الأساسية لبداية القرن العشرين- كانت مهووسة، بشكل مرضي في كثير من الحالات، بفكرة تمثيل العالم «كما هو» وتقديمه داخل أشكال مادية قابلة «للرؤية» و«للفهم». وهذه الفكرة هي بالضبط ما انتفض ضده دولوز ملحا بقوة في أن دور الفن لا يمكن أن يختزل في تتبع الأشكال المادية القابلة للرؤية، ولكن في الكشف عن البنيات اللامادية، السرية، المجهولة القابعة في ما وراء ما نرى.

يستند دولوز هنا إلى فرضية ميتافيزيقية تقليدية كبرى مفادها أن العالم الحقيقي ليس هو العالم الذي نرى ونلمس، عالم الأشكال والأجسام المرئية الثابتة، ولكنه عالم الديناميات والمعاني المتحركة الثاوية خلف ما نرى. ومهمة الفن لا تكمن في تمثيل المادة «كما هي» ولكن في رصد ما يتحرك خلف الظواهر والسطوح. إن المهم هنا هو إزالة الغطاء عن تلك البنيات السابقة على ظهور المادة والتي لم تتبنين بعد داخل القواعد والضوابط المنظمة للمادة. وهذه البنيات والأشكال غير المبنينة وغير الواضحة هي ما كانت ولازالت تهابها الميتافيزيقا عامة، وميتافيزيقا التمثيل خاصة، والسبب، بطبيعة الحال، هو أن الأشكال المجهولة والهويات الملتبسة والمعاني الزائغة لا تلاءم بل وتزعج كثيرا استراتجيا الميتافيزيقا في تثبيت نظام المادة وبالتالي نظام العالم (عالم الميتافيزيقا طبعا).

تمكن استعادة هذه الأشكال الفوضوية الثاوية في أعماق العالم من تحريرنا، فيما يقول دولوز، من أوهام الثبات من خلال كشف ما يحدث ويتحرك ويمر خلف السطوح والتوترات الظاهرة. إن الهدف الأول لتمثيل الفوضى السرية الدفينة للأشياء هو إبراز كيف أن المادة المرئية (لوحة مثلا) هي دائما مخترقة بقوى لا تتوقف عن التحرك وزعزعة البنية السطحية للوحة. وهذا ما يفسر مثلا كيف أن لوحة كالموناليزا أو غيرها افلتت دائما للتحديدات النهائية والتأويلات الشمولية.

يقلب مثل هذا التصور عميقا علاقتنا بمفهوم الثبات والاستقرار ويثير انتباهنا إلى الأهمية القصوى للسيرورات والديناميات الخلاقة في تحديد ورسم معالم المادة. إن الثبات، في هذا التصور الدولوزي للفن وللعالم، ليس سوى نقطة استقرار مؤقتة داخل محيط من التفاعلات الجارفة. لقد حاول دولوز أن يقول لنا بأن ميتافيزيقا تمثيل المادة هي، في عمقها، مضادة للفن بالرغم من استحواذها الحديث عنه وادعائها تمثيليته الصحيحة. إن التمثيل يحجب المادة التي يدعي تقديمها للرؤية، إنه يحجبها أو بالأحرى يحجب أعماقها الفوضوية لما تشكله من خطر على الاستقرار والثبات المطلوبين في إرساء المادة. صحيح أن موضوع التمثيل هو المادة، لكنها المادة الثابتة، لا المادة المتحركة المتحررة من إكراهات الاستقرار، وهو ما يجعل من ميتافيزيقا التمثيل حليفا موضوعيا لكل إيديولوجيا، أصولية بالضرورة، تروم تثبيت العالم داخل أشكال منظمة، مستقرة، أبدية وخالدة لا مكان فيها للاستراتجيات الفنية المحررة والمحررة الباهرة..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في تقريظ الخيال

■ د. الطيب بوعزة

أساءت العقلانية الديكارتية فهم وظيفة الخيال وتقدير قيمته المعرفية، حتى أن زعيمها، صاحب مقولة الكوجيتو فصل الخيال عن فعل التفكير، بل انتهى إلى إرجاع منبع الأخطاء إليه! ففي تحليله لمعيارية الفكر جعل ديكارت مسلك العلم والفلسفة هو العقل الممنهج، مع شرط احتياطه من الخيال، لأنه حسب زعمه «معلم الأخطاء ومصدرها»! وقد سار أيضا مالبرانش في كتابه «بحث عن الحقيقة» مسار ديكارت فنعت الخيال بكونه «الرحم الولادة للانحرافات والأوهام»! وذات الموقف نلاحظه عند اسبينوزا كذلك!

أجل، يبدو أن القرن السابع عشر، قرن العقلانية الديكارتية، كان يفتقر إلى النظارات المعرفية الكافية لإبصار قيمة الخيال، ولذا لا غرابة أن نجد حتى باسكال، الذي أدرك حدود العقلانية، لم يعط للخيال سوى وظيفة التسلية والتنفيس عن القلق والكآبة، أي وظيفة التسلية بواقع متخيل مغاير للواقع الحقيقي.

ولا نحتاج هنا للتذكير بأن هذا الرأي المستهجن لفعالية التخييل الذي ساد في القرن السابع عشر، لم يعد له في راهن الفكر والفن والعلم مقام. فحتى الأبحاث الإبستمولوجية الموغلة في الانشداد إلى العلم اعترفت للخيال بوظيفة أساسية في عملية الكشف والاختراع التي ترنو إليها العلوم، مؤكدة بذلك أن لا علم من دون خيال.

لكن ما الخيال؟

هل هو حقا، كما تقول المعاجم، مجرد «قدرة على إدراك الأشياء أو الأحداث في غيابها»؟

لو جاز هذا التعريف فلا فرق إذن بين الخيال والذاكرة.

لقد حير فعل التخيل الفلاسفة وعلماء النفس، فتجادلوا طويلا حول ماهيته ووظيفته، بدءا من كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وإلى ما بعد نظرية المخيال عند جون بول سارتر. كما انقسم علماء النفس حول تحديد نوعين من طرائق الخيال هما: «الخيال الإبداعي» الذي يتجاوز المعطى الواقعي، و«الخيال التكراري» الذي يعيد إنتاج الواقع.

ومن أشهر المحاولات النظرية السيكولوجية التي هدفت إلى التمييز بين هذين النوعين مقاربة عالم النفس الفرنسي ثيودول ريبو الذي يذهب إلى تعريف الخيال التكراري بكونه يقوم على فعل التذكر الذي يعيد الربط بين الوقائع المتذكرة، بينما الخيال الإبداعي يأخذ عناصر من الذاكرة لكنه يقوم بعملية ربط أصيلة فيصنع وقائع جديدة.

وأعمل بعض السيكولوجيين مشرط التحليل في النتاج المتخيل، فانتهى الكثير منهم إلى نفي وجود الخيال الإبداعي، لأن تحليل نتاج هذا النوع من التخييل سيخلص إلى أنه مجرد تركيب عناصر موجودة في الواقع. ويعطون مثالا على ذلك بالصور المتخيلة، كحورية البحر ليست إبداعا، إنما هي مجرد تقطيع وإعادة تركيب لواقع حاصل، أي وضع رأس فتاة على جسم سمكة!!

لكني لا أجد في هذا النفي للخيال الإبداعي أي إبداع من قبل علماء النفس هؤلاء! فمشرط التحليل العلمي يكون أحيانا على مقدار كبير من بلادة الحس وقصور الفهم! فأن تجزئ شيئا جديدا إلى عناصره المكونة للتدليل على سبق وجودها، فتحسب بهذا أنك نفيت عن الشيء ذاك جدته وإبداعيته، ليس هو الأسلوب الصحيح لفهم الفعل الثقافي البشري، ولا الفعل الفني خاصة، بل المدخل الصحيح في نظري هو الرؤية الكيميائية لماهية التركيب. فمعلوم في علم الكيمياء أن التغيير في تركيب العناصر ومقدار نسبها يؤدي إلى مركب جديد لا يمكن أن يفهم بمنهج التحليل، لأن إرجاع المركب إلى بضع عناصر لا يعطيك حقيقته الكيميائية الجديدة التي نتجت بفعل التركيب الجديد:

ديكارت

يستحيل أن تفهم الماء بتحليل مكوناته وتأملها واحدة واحدة بمعزل عن كينونتها ضمن التركيب، فذرتا الأوكسجين وذرة الهيدروجين لا تعطينا في انفصالهما أي ملمح للماء.

لذا نقول: إن الخيال حتى عندما يشتغل على عناصر موجودة، فإنه في تركيبه لها على نحو جديد، يثمر إبداعا. تماما كاستعمال اللغة، فكلنا يستعمل ذات الحروف، ويتوسل المعجم نفسه، لكن كل واحد منا عندما يستعمل اللغة ينتج بتركيبه الفريد للكلمات أفكارا ومعاني مغايرة لما ينتجه غيره.

فإذا ما أتانا كاتب بمقال نقدي أدبي فيه ألف كلمة، وقارناه مثلا بمقال مغاير يحلل فيه كاتب آخر مفهوما فلسفيا، ووجدنا فيه مثلا ذات الكلمات الألف المستعملة في المقال الأول، فلا معنى للقول بالمشابهة هنا، لأننا سنلاحظ أنه رغم الاشتراك في المعجم اللفظي ثمة اختلاف نوعي جذري، فالمقال الأول في نقد أدبي، والمقال الثاني في التحليل المفاهيمي الفلسفي، ولذا لا معنى لاشتغال مشرط التحليل للمشابهة بين المقالين، لأن فعل التركيب ينتج جدة نوعية.

ولذا إذا جاز نفي الإبداعية بتلك المقاربة السيكولوجية السطحية لجاز إيقاف مهارة التفكير والفعل الحضاري الإنساني، ونفي الحاجة إلى الحلم بالتغيير، لأنه بناء على هذه المقاربة لا وجود لإبداع، إنما مجرد إعادة تركيب لعناصر سالفة!

ثم إن أعجب ما في تلك المقاربة السيكولوجية هو أنها لم تدرك الدلالة النفسية للخيال. فالفعل التخيلي حتى عندما يكون تكرارا باستحضاره للصور المتذكرة، فإن الصورة عنده لا تكون مجرد معطى كما كان قبل تفاعل الشخص معه، بل تصير ممزوجة بإحالات شعورية ونفسية، فيكون فعل تخيل الصورة نقلا للمعطى ملفوفا بشعور متميز.

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

أزمة القراءة عند النخب..

كلما أقيم معرض للكتاب إلا وأثيرت أزمة المقروئية في المغرب والتي هي آفة مجتمعية مستفحلة ليس فقط بين مختلف شرائح المجتمع، بل وأيضا في أوساط «نخب المثقفين والسياسيين» الذين من المفروض أن تكون القراءة أداة أساسية لتطوير عملهم المبني أساسا على المعرفة والتفكير والتعاطي للثقافة بشكلها العام. وحتى لا أدخل في متاهة الحديث عن أزمة القراءة في بلادنا، أود فقط أن أقاسمكم رغبتي الملحة في أن نرى سياسيينا يقرؤون، يترددون على المكتبات والنوادي الأدبية وقاعات المسارح – لا من أجل حضور تجمع سياسي قبيل الانتخابات بأسبوع – وإنما من أجل التفاعل الثقافي المحض وعلى مدار السنوات... أن يصبح لديهم تقليد الذهاب إلى قاعات السينما وسهرات الموسيقى الراقية، وأن يساندوا الفن ومنتجيه وأن يتبنوا تيارات فكرية وأن يعارضوا أخرى، أن يحتضنوا فرقا مسرحية وأن يساهموا في إنتاج أفلام... ببساطة أن يستهلكوا الثقافة وأن يجعلوها شراعا يبحر بمراكبهم الراسية أبدا على مياهها الآسنة. رغبتي أن تحدث معجزة مغربية ونقرأ يوما ما لزعيم حزب أو سياسي ما، يكتب ويعبر عن آرائه، عن أفكاره، يدافع عن موقفه، أو يرد على اتهام ما، أن يرفع اللبس على مرحلة تاريخية بعيدا عن لغة الخشب التي أصبح الجميع يتشبث بها في معمعان اللا«نجاة»، أن يؤرخ لتجاربه في كتاب أو في سلسلة محاضرات، أو في فيلم أو في مسرحية... لأن الثقافة – ليست كما يعتقد أغلبهم بسذاجتهم «لعب الدراري» و«خضرة فوق طعام» – بل هي المعين الذي يغني مخيلة السياسي ويشرع أمامه آفاق الإبداع في تسيير الشأن العام. ولأن كل هذه الممارسات الإبداعية الخلاقة لا تدخل في إطار اهتمامات نخبنا السياسية فلذلك تجدهم عديمي الإبداعية ومحدودي الأفق في تعاطيهم للشأن العام برمته، ولا ينظرون أبعد من حساباتهم البنكية ومصالحهم الخاصة والخاصة جدا والتي لا تبارح عتبات فيلاتهم وفيلات أولادهم وأولاد أولادهم ومن حام في فلكهم.

فكيف يطلب من مجتمع أن يقرأ مادامت نخبه لا تقرأ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العشاء الأخير

مَائِدَةٌ مِنْ خَشَبِ ٱلْأَلْزَاسِ ٱلذَّهَبِيِّ.
أَنْوَارٌ تَلْتَهِمُ ٱلدُّجْنَ بِرِفْقٍ.
أُمٌّ فِي عُمْرِ ٱلْعَطَشِ ٱلْفَتَّاكِ
تُوَزِّعُ بِٱلشَّوْكَةِ وَٱلسِّكِّينِ
ٱللَّحْمَ عَلَى ٱلْأَكْبَادِ ٱلْبَيْضَاءِ.
ٱلشَّاشَةُ فِي زَاوِيَةِ ٱلْبَيْتِ
تَرُشُّ أَوَانِي ٱلْبَيْتِ بِأَنْبَاءِ ٱلْمَوْتِ.
مَلَأَ ٱلصَّمْتُ ٱلْغُرْفَةَ رُكْناً رُكْناً.
اخْتَرَقَتْ شَوْكَةُ أَحْمَدَ
قِطْعَةَ لَحْمِ ٱلضَّأْنِ ٱلْعَالِي.
اخْتَرَقَتْ ظَهْرَ ٱلطِّفْلِ رَصَاصَه.
يُوصِلُ أَحْمَدُ بِٱلشَّوْكَةِ
هَذَا ٱللَّحْمَ إِلَى أَعْمَاقِ ٱلْفَمِّ ٱلْمُبْتَلِّ:
يُوصِلُ هَذَا ٱلْحَفَّارُ ٱلْهَادِئُ
جُثَّةَ هَذَا ٱلطِّفْلِ إِلَى أَعْمَاقِ ٱلْقَبْرِ ٱلْمُبْتَلِّ:
عَاصِمٌ لاَ يَأْكُلُ.
هَلْ أَحْزَنَهُ صَخَبُ ٱلدَّمِ وَهُوَ يَرُشُّ بِرِفْقٍ
أَشْجَارَ ٱلشُّهَدَاءْ
عَاصِمٌ يَبْكِي
يَطْلُبُ دِينَارَيْنِ
هَلْ رَقَّ ٱلْقَلْبُ بِصَدْرِكَ يَا عَاصِمُ
فَٱسْتَحْضَرَ أَغْصَانَ ٱلْأَشْجَارِ ٱلْعَطْشَى؟

يَخْرُجُ عَاصِمٌ.

....

فِي رَأْسِ ٱلشَّارِعِ مَتْجَرُهُ ٱلْمُعْتَادْ.
مَتْجَرُهُ تَمْلَأُهُ شَلاَّلاَتُ ٱلْأَنْوَارِ ٱلرَّقْرَاقَةْ
عَاصِمٌ... يَلْتَهِمُ ٱلْمَتْجَرُ جُثَّتَهُ ٱلْوَهَّاجَةَ
يَخْرُجُ عَاصِمٌ..
يَخْرُجُ كَٱلنُّونِ ٱلْمُشْرِقِ
مِنْ جَوْفِ ٱلْقَبْرِ ٱلْمُتَوَتِّرِ هَذَا ٱلطِّفْلْ.
يَخْرُجُ عَاصِمٌ
يَتَأَبَّطُ فِي زَهْوٍ وَدَلاَلْ
امْرَأَةً يَكْشِفُ عَنْ فِتْنَتِهَا فُسْتَانٌ أَسْوَدْ.
يَخْرُجُ هَذَا ٱلطِّفْلْ..
يُغَادِرُ كُلَّ رِفَاقِهْ
يَتَأَبَّطُ قَوْساً زَرْقَاءْ.
يَخْرُجُ مِنْهَا سَهْمَانِ أَلِيفَانِ عَزِيزَانِ
عَلَى ٱلشَّمْسِ ٱلْوَهَّاجَةِ:
سَهْمٌ يَرْشُقُ فِي وَضَحِ ٱللَّيْلِ ٱلشَّجَرَ ٱلْبَاسِقَ
فِي كُلِّ أَبِيبْ
وَسَهْمٌ يَخْتَرِقُ ٱلْفُسْتَانَ ٱلْأَسْوَدْ.
يَنْغَرِزُ ٱلنَّصْلُ بِصَدْرِ ٱلْمَرْأَةْ.
عَاصِمٌ يُدْمِي كَفَّيْهِ شَظَايَا
تَهْرُبُ مِنْ جَمْرِ زُجَاجٍ أَسْوَدْ

■ محمد علي الرباوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com